

دكتور إبراهيم جمعة

دراسة

فنظور الكتابات الكوفية

على الأعمار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي



مكتبة المطبع والنشر: دار الفكر العربي

١٩٦٩

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي جعل القرآن الكريم
موسمًا من موسمي القرآن الكريم
والله اعلم بالصواب

0172661



دكتور ابراهيم جمعة

دراسة

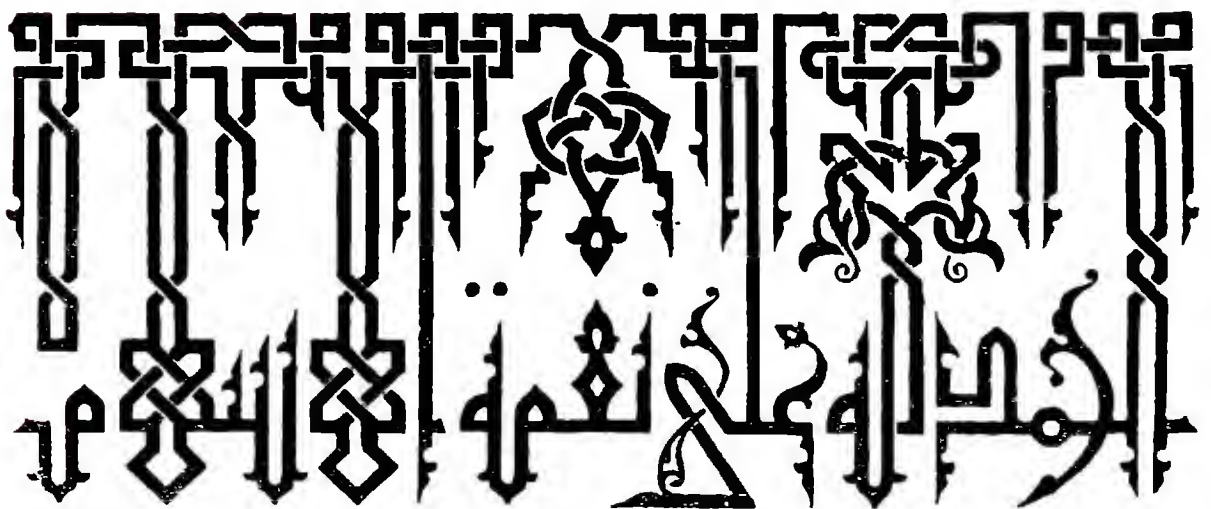
في تطور الكتاب الكوفي

على الأعمار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

نشرتها دار الفكر العربي بالقاهرة

وعاوانت في نشرها جامعة بغداد



بسم الله الرحمن الرحيم

تعريف بالبحث

هذه دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ، حفزت إليها الرغبة في تيسير قراءة النصوص التي يصادفها دارس الآثار الإسلامية على الباني والتحف ، مادتها الأساسية طائفة من الكتابات التي ترى على الأحجار القبرية المكتشفة في مصر ، اختيرت — دون غيرها — لتكون المادة الأساسية للدراسة ، لبساطتها ووضوحها وخلوها من المحسنات الزخرفية التي تتوارى فيها العناصر الكتابية خلف الزخارف النباتية ، أو تضيع فيها تلك العناصر وسط تعقيدات هندسية تصرف النظر عن العنصر الكتابي المقصود بالدراسة .

كانت هذه الدراسة موضوعاً لرسالة علمية قدمت لجامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣ ، وكانت تلك أول درجة للدكتوراه يمنحها قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب لطلابه .

ومن بين آلاف النقوش التي عثر عليها اخترنا بضعة وثلاثين نقشاً ، أولها نقش أسوان المؤرخ ٣١ للهجرة ، وآخرها نقش فاطمي مؤرخ ٥٣٠ هجرية ، تتبعنا فيها هذه الظاهرة الكتابية ، ولسنا تطورها ، وقارناها بطائفة أخرى من الكتابات الكوفية المعاصرة التي ترى على المباني الدينية والمدنية ، وحللناها إلى أبجدياتها ووصفناها تركيباً وإفراداً ، وأثبتنا تلك الأبجديات في لوحات .

وتلك هي المحاولة الأولى من نوعها ، استمددنا وحياً من عميد الباحثين في هذه الظاهرة من ظواهر الخط العربي « سام فلوري » السويسري الذي عالجها علاجاً الخاص ، وعنى في مجالها بجانب منها هو جانب « الأشرطة الكتابية الزخرفية » في « آمد » شمال العراق .

وكان قد نحنا نحو « فلوري » من بعده تلاميذ لم يقدر لهم أن يخوضوا في هذا الميدان بالقدر الذي يشفي الغلة ، منهم ليقي — پروفيسال الفرنسى الذى حلل بعض النقوش الكوفية الأندلسية في كتابه *Inscriptions Arabes d'Espagne* ، وحسن الهوارى المصرى الذى كان أميناً مساعداً للمتحف الإسلامى بالقاهرة وكتب في هذا الموضوع مقالين نشرهما في عدد أبريل ١٩٣٠ وعدد أبريل ١٩٣٢ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية J.R.A.S. ^(١) ، ومارسيه الفرنسى الذى تناول بعض الكتابات الكوفية في شمال أفريقية في كتابه *Manuel d'Art Musulman* .

(١) انظر ثبت الاختراعات وثبت المراجع في موضعهما من هذا الكتاب .

وإني لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجملت من الكتابات الكوفية إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية مري ، وبدون درايتهم به وتمرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقي هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة بمساعدة مشكورة من
مة بغداد .

ج . ١

القاهرة { ١٣٨٧ هـ
١٩٦٧ م

في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

١ — مصادر مادية : وهى الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التى تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .

٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التى تناولت موضوع الكتابة والخط ، كصحيح الأعشى للقلقشندي ، وأدب الكتاب للصولي ، والفهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحبى لابن فارس ، وفتوح البلدان للبلاذرى ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .

٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والعجالات التى كتبت فى موضوع هذا الخط ونشرت فى المجلات العلمية والموسوعات ، وهى دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامى هى الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة فى هذا الموضوع .

المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

١ — بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامى وغربه على السواء ؛ وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة وعمازانه آلاف منها عثر عليها فى مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهى ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث فى تطور هذه الظاهرة الفنية .

٢ — نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هى منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهى شائعة ومعروفة فى كل أنحاء العالم الإسلامى ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرسمية » .

٣ — صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية^(١) ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

(١) عن مارسيل ، وكربزويل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليقى بروفسال وآخرين .

وإني لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجعلت من الكتابات الكوفية فناً إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية الأخرى ، وبدون درايتهم به وتمرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقي هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة بمساعدة مشكورة من جامعة بغداد .

ج. ١

القاهرة { ١٣٨٧ هـ
١٩٦٧ م

في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

- ١ — مصادر مادية : وهي الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التي تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .
- ٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التي تناولت موضوع الكتابة والخط ، كصحيح الأعشى للقلقشندي ، وأدب الكتاب للصولي ، والفهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحب لابن فارس ، وفتوح البلدان للبلاذري ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .
- ٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والعجالات التي كتبت في موضوع هذا الخط ونشرت في المجلات العلمية والموسوعات ، وهي دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامي هي الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة في هذا الموضوع .

المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

- ١ — بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء ؛ وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة وعخازنه آلاف منها عثر عليها في مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهي ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث في تطور هذه الظاهرة الفنية .
- ٢ — نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هي منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهي شائعة ومعروفة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرسمية » .
- ٣ — صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية^(١) ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

(١) عن مارسيل ، وكريزوبل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليثي بروفنال وآخرين .

١ - النقوش الساهرية :

وقد اخترنا من بين هذه النقوش ستاً وثلاثين نقشاً رأيناها كافية لإدراك التطور الذى أصاب الظاهرة الكتابية اليابسة في مصر في مدى القرون الخمسة الأولى للهجرة .

وهذه النقوش التى درست دراسة تحليلية هى النقوش التى ثبتها فيما يلى بتواريخها وأرقام تسجيلها بالمتحف الإسلامى :

نقش مؤرخ ٣١ هـ رقم ١٥٠٨/٢٠ - نقش مؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ - نقش مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ -
نقش مؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ - نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣ - نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ رقم ٣٠٨٧ - نقش
مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٤٢٨٨ - نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٩٨٢٠ - نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٣٩٠٤ - نقش مؤرخ
٢٤٦ هـ رقم ٢٩٥٣ - نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ رقم ٧١٣٨ - نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ رقم ٨٨٣٥ - نقش مؤرخ ٢٥١ هـ
رقم ٣٣٧٧ - نقش مؤرخ ٢٦٠ هـ رقم ٨٦١٦ - نقش رقم ٢٧٧ هـ رقم ٣٠١٥ - نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (من
مجموعة يوسف أحمد) - نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ رقم ١٢٢٨ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ (مجموعة يوسف أحمد) - نقش
مؤرخ ٣٤١ هـ رقم ١٢٣٢ - نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ - نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ رقم ٨٨٥١ - نقش مؤرخ
٣٨٢ هـ رقم ٩٢٠١ - نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ رقم ١٢٣٩ - نقش مؤرخ ٤١٤ هـ رقم ١٢٤٤ - نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ
رقم ٥٢ - نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ رقم ١٢٥٠ - نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ رقم ٦٧١٨ - نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم
٦٧١٦ - نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ رقم ٩٨١٠ .

تلك هى النقوش التى تناولناها بالدراسة التحليلية واستخلصنا منها الأبجديات التى تكون مجموعة اللوحات الملحقه بهذا البحث .

وهناك عشرات من النقوش ، بعضها من مصر ، والبعض الآخر من خارجها ، أعانتنا على إدراك التطور فى هذه الظاهرة الكتابية ، وهى ترى خلال البحث مقرونة بأرقام تسجيلها فى المتحف الإسلامى أو مقرونة باسم المرجع الذى أخذت عنه ، وبعضها مصور ، والبعض مشار إلى صوره فى المجموعات أو الكتب التى تحتويه .

وكانت طريقتنا فى الانتفاع بهذه النقوش أن نقلها بطريقة « الاستمباج » المعروفة ، وأن نحصل منها على صور نظيفة بالمداد الأسود ، وأن نستخلص من هذه الصور أبجدياتها .

٢ - النقوش الرسمية الساهية :

وهناك طائفة من النقوش الرسمية رأينا ألا نخلى البحث منها ، إما لأنها عظيمة القيمة فى المقارنة ، وإما لانفرادها بأسلوب خاص يخالف أساليب الكتابات الشعبية الدارجة ، وأشهر هذه النقوش :

(١) نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس المؤرخة ٧٢ هـ ، اعتمدنا فى دراستها على لوحات الأستاذ كرزويل فى كتابه Creswell, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932, Pls. 5-20 وقد مللناها بقصد مقارنتها بالنقش المصرى المؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ .

(ب) نقوش الحائطين الشرقي والشمالي بتربيع حفرة المقياس بالروضة (القاهرة) المؤرخة ٣٤٧ هـ من عصر المتوكل العباسي ، بقصد مقارنتها بنقوش الحائطين الغربي والجنوبي .

وكان اعتمادنا في دراسة هذه النقوش على ملاحظتها « في الطبيعة » وعلى صور مارسيل :

Marcel, *Description de l'Egypte, état moderne*, Vol. II, Paris 1823 — (Inscriptions Monnaies et Médailles), Pls. A and B, IV-V-VI-VII.

وصورقان برشم : Berchem (M.V.), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Egypte)*, Paris 1894, Pls. XIV-XV.

وصور كرزويل : Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II*, Oxford, 1940, Pls. 80-81.

(ج) نقش من مقام سيدى يحيى الشبيه بقرافة الإمام الشافعى مؤرخ ٢٦١ هـ نقلناه بطريقة « الاستامباچ » لمقارنته بالنقش التأسيسى للجامع الطولونى ونقوش المقياس .

(د) نقش اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى ٢٦٥ هـ لمقارنته بكتابات ابن طولون فى حفرة المقياس ، نقلناه عن : Berchem, Mat. C.I.A. (Egypte), Pl. XIII

(هـ) نقش على إزار خشبى دائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى مؤرخ ٢٦٥ هـ ، رسمنا بعضه باليد وسجلنا البعض الآخر بآلة التصوير ، واعتمدنا على الصور الفوتوغرافية فى استخلاص أبجديته ، وقارنا ما وصلنا إليه من النتائج بأبجدية مارسيل . Marcel, *Description*, V. XVIII.

(و) نقوش الجامع الأزهر ٣٦١ هـ ، درسناها من الطبيعة وسجلنا جزءاً من نقوش « المجاز » بآلة التصوير .

(ز) نقوش المقصورة بالجامع الحاكمى ، وقد نقلنا صورها عن فلورى :

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*, Basel 1912, Pl. IX.

(ح) نقش اللوح التأسيسى لمهارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ لمقارنته بالكتابات الدارجة ، نقلناه عن : Berchem, Mat. C.I.A., Egypte (Pl. XVIII) and Creswell, E.M.A. II, Pl. 93.

(ط) نقوش على الحائط الشمالى من سور القاهرة الذى أنشأه بدر الجمالى فى خلافة المستنصر ، مؤرخة ٤٨٠ هـ ، وصفناها من الطبيعة واستعرنا صورتها عن حسن عبد الوهاب .

(ى) نقش على واجهة الجامع الأقمر مؤرخ ٥١٩ هـ وصفناه من الطبيعة ، وسجلنا له صورة بآلة التصوير .

(ك) جزء من نقوش العقود برواق القبلة بمسجد الصالح طلائع بن رزيق المؤرخة ٥٥٥ هـ ، وصفناه من الطبيعة والتقطنا له صوراً بآلة التصوير .

٣ — صور شمسية أُغنت عن أصولها المادية Reproductions ، نقلناها عن :

(1) Abbott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Kur'an, Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago, 1939).*

وقد انتقمنا بها فى استخلاص أبجدية للخط المائل من اللوحة VI ، وخط المشق من اللوحة 2. VI .

- (2) Berchem, M.V.. *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (M.M.A.F., Le Caire, Tome XIX, 1ère partie Egypte) Paris, 1894, Pls. XIII-XIV-XVII.
- *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (Jérusalem) II-III, (M.I. F.A.O., XLIII-XLV), Le Caire 1922, 1927, Pls. 21 (Jér. I) et XI (Jér. III).
- (3) Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture* I, Oxford 1932, Pls. 5-20.
Early Muslim Arch. II, Oxford 1940. Pls. 80-81.
- (4) Flury, S., *Islamische Schrifthänder*, (Amida-Diarbekr — XI Yahrhundert), Basel 1920, Pls. I-IV-XIII.
- *Die Ornamente der Hakim und Ashar Hoschee*. Pl. II.
- *Survey of Persian Art* II Oxford 1937, Chapter 46 B. Figs. 580/588/589/598/599/601/603/622.
- (5) Grohmann A., *Corpus Papyrorum Rainere, Series Arabica*, Vindobonea. 1923.
- *Etude de Papyrologie I (Aperçu de Papyrologie Arabe)* Le Caire 1932, Pl. IX.
- (6) Lévi-Provençal, E., *Inscriptions Arabes d'Espagne*, Paris 1931 (Planches), Pls. I-XV-XXIX.
- (7) Marcel, *Description Etat Moderne*, Vol. II, Pls. A & B.
- (8) Moritz, B., *Arabic Palaeography* (Publications of the Khedivial Library, Cairo, 1905).
- Sections I-III (Massahif).
- Section VI (Papyri).
- (9) Musée Arabe (Publ. du Musée Arabe), *Stèles Funéraires* T. I-IX.
- (10) Pope, (A.U.), *Survey of Persian Art*, Vol. II.

المصادر الأدبية العربية

المصادر الأدبية العربية التي تذكر الخط أو الكتابة كثيرة ، بعضها يمس الموضوع مساً طفيفاً وبعضها يستفيض فيه — على أن معظم المصادر العربية القديمة يحمل الكتابة «توقفاً» بمعنى أنها من عند الله ، والقليل منها يرى في الكتابة غير هذا الرأي ، وقد رأينا أن نعتد على هذا القليل لوفرة مادته وكثرة غنائه فيما نحن بصدده من بحث ، وفيما يلي ثبت بهذه المصادر :

- ١ — البلاذري (أحمد بن يحيى) : فتوح البلدان — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٣٣ :
(فصل أمر الخط ، طريقة النقط)
- ٢ — ابن جبير (أبو الحسين محمد بن أحمد) : رحلة ابن جبير — مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٠٨
(نسخة منقولة عن طبعة بريل بليدن)
- ٣ — الجهشياري (ابن عبدوس) : الوزراء والكتاب ، طبعة البابي الحلبي — القاهرة ١٩٣٨ .
- ٤ — ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد) : الدرر الكامنة ج ٣ — طبعة حيدر آباد بالهند ١٣٥٠ هـ .
- — ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن) : مقدمة ابن خلدون (طبعة بالزنكوغراف) — المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ :
(فصل الخط : السند الحميري خط التبابعة في اليمن ، الخط البغدادي ، تبعية جودة الخط للعمران ، شهرة مصر بتعليم الخط) .
- ٦ — ابن خلكان (أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان ٣ أجزاء — القاهرة . طبعة الوطن ١٩٠٦ :
(ابن البواب — ابن مقلة — أبو الرداد)
- ٧ — ابن درستويه (أبو عبد الله بن جعفر بن محمد) : كتاب الكتاب — المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٧ .
- (١١) السيوطي (جلال الدين) : الاتقان في علوم القرآن ج ٣ — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٣١٨ هـ :
(باب رسوم الخط وآداب كتابته)
- (١٢) الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب — المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١ هـ :
(الخط يوصف بالجودة ، خطوط المشق ، المقادير التي يكتب بها في القراطيس) .
- ٨ — ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، الجزء الثاني ، المطبعة الأزهرية — القاهرة ١٩٢٨ :
(نصائح لمن يريد تجويد الخط)

(١٥) عبد الفتاح الصميدى وحسين يوسف موسى : الإفصاح في فقه اللغة — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩ .

(١٣) المسكرى (ابن سعيد) : التصحيف والتحريف — مطبعة الظاهر ١٩٠٨ :

(وضع النحو خشية التصحيف ، وشيوع النقط)

٩ — ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) : كتاب الصحاح — المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ :

(باب القول عن الخط العربى ، ما يعط من الحروف وما لا يعط)

(١٤) القلقشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨ ،

المقالة الأولى من ص ١ — ٢١٨ .

(أنواع الخط من محرر محقق ومطلق مرسل — الخط الكوفى وتفصيله فى إيجاز إلى تقوير وبسط — ألقاب الأقلام وهندسة الحروف وإجادة تحريرها — فى صفة الخط الجيد — فى معرفة اعتبار صحة الحروف وهيئتها ونسبتها إلى الألف — كلام فى الاستعداد وتناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم — النسب الفاضلة فى الخطوط — قلم الطومار وقلم الثلث — كلام فى وجوه تجويد الكتابة وحسن التشكيل والوضع وحسن التدبير — لواحق الخط من نقط وشكل — علامات الشكل ومجال وضعها على طريقة المتقدمين وطريقة التأخرين) .

وأنة وإن كان المقصود بهذا كله هو الخطوط اللينة التى ليست موضوع هذه الدراسة ، إلا أنه بذكرنا لهذه القواعد والأصول استطعنا أن نستخلص منها ذخيرة أدبية أعانتنا على تقرير أدب لهذا الخط اليابس الذى نعالجه وقياسه بمعايير غيره من الخطوط ، وقد استطعنا باستخدام هذه المعايير أن نقرر أوجه الشبه وأوجه الخلاف بين الخط اليابس والخط اللين ، ونحونا أحياناً نحو القلقشندى فى مصطلحه ، رأيناه يلجأ إلى جسم الإنسان فيشبه به الحروف حين يذكر هامة الألف ، وفقاً الباء ، وجبهة الجيم وصدرها ورأسها ، وقمادة العين .. إلخ ، فقمنا على مصطلحه ، وابتكرنا للخط اليابس أدباً ومصطلحاً .

١٠ — ابن النديم (محمد بن إسحق) : كتاب الفهرست — طبعة فلوجل . إيبيج ١٨٧٢ .

وهذا مصدر أدبى عظيم القيمة ، يذكر أنواع الخط المدنى ، وبعض كتاب المصاحف المشهورين ، وأنواع خطوط المصاحف ، ونخبة من المذهبيين والمجتهدين ، وقد استطعنا أن نحقق بعض الأنواع التى ذكرها صاحب الفهرست تحقيقاً فنياً ، وأن نستخلص لهذا البعض أبجديات مما أمكن العثور عليه من وثائقه .

وعن هذا المرجع استعرنا تسمية الخط اللين بخط التحرير .

المصادر الفنية

١ — العربية :

نامي (خليل يحيى) : أصل الخط العربي ، رسالة دكتوراه ، نسخة محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة .
 ولفسون (إسرائيل) : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٢٩ .

٢ — الأفرنجية :

وهذه المصادر قسماً :

(١) كتب ، وجوامع كتابات^(١)

Abbott, N., Rise of the North Arabic Script with Description of Qur'an Manuscripts in the Oriental Institute, University of Chicago Press, 1939.

(يماثل هذا المؤلف نشأة الخط العربي الشمالي ، ويؤيد نظرية اشتقاقه من الخط النبطي ، ويذكر أنواع الخطوط العربية القديمة ، ويناقش النظرية البالية التي تقول إن الخط العربي اللين مولد من الخط اليابس ، وينشر عدداً من اللوحات . وقد أعانتني مناقشته للآراء القديمة ولوحاته على استخلاص حقائق هامة انتفعت بها في مقدمات هذا البحث) .

Bel, Inscriptions Arabes de Fez, Paris 1919.

Berchem, M.V., Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum (Mem. de la Miss. Archéolog. Franç. au Caire, Tome XIX, 1ère partie, Egypte, Paris 1894).

Bourgoin, J., Précis de l'Art Arabe. Paris 1873.

Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture II, Oxford 1940.

——— The Baghdad Gate of Raqqa (Hazarbaf).

——— The Nileometer at Rodah Island.

Flury, S., Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria XVII (1936) Fasc. 4ème, pp. 365/376.

——— Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida-Diarbekr, XI siècle, Syria I, (1920), pp. 235/49, 318/28 & II (1921), pp. 54/62.

——— Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria (1930).

——— Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery (S.P.A.) II, Oxford 1939. (Chap. 46 B., P. 1769).

Grohmann, A., Arabic Papyri in the Egyptian Library, Cairo 1934.

أوراق البردى العربية (محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية بالقاهرة ١٩٣٠) .

Hawary, H. & Rashed, Stèles Funéraires I, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, Imp. de l'Inst. Fr. d'Arch. Orient., Le Caire, 1932.

Huart, Ol. Les Calligraphes et les Minaturistes de l'Orient Musulman (Publié sous les auspices de la Société Asiatique), Paris 1908.

Jean-Davil Weill, Les bois à épigraphes jusqu'à l'Epoque Mameluke, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire), Le Caire 1931.

Lamm, C.J., Lectures at the Institute of Muslim Archaeology, Cairo 1936/8.

Lévi-Provençal, E., Inscriptions Arabes d'Espagne, Texte et Planches, (Leyde, Paris 1931).

وعن هذا المصدر أمكن إدراك الشيء الكثير عن صفة الخط اليابس وتطوره في جزء من غرب العالم الإسلامي — في الأندلس ، وقد أفدنا منه كثيراً في المقارنة والاستنباط .

Marçais, Manuel d'Art Musulman, I, II, Paris 1926.

أعان هذا المصدر على تفهم كثير من الحقائق عن تطور الخط الكوفي في المغرب ، وذلك بفضل ما عني به المؤلف من اعتبار الزخرفة الخطية عنصراً من عناصر الزخارف المعمارية ، وهو يتناول هذا الخط بالكلام من عصر الأغالبة حتى عصر الأشراف السعديين في مراکش (القرن العاشر الهجرى) .

Marcel, Description de l'Egypte, Etat Moderne. Vol. II (La série Inscriptions, Monnaies et Médailles), Paris 1823.

Mayer, L.A., A note on some Epigraphical Problems (S.P.A.), p. 1805.

Moritz, Article 'Arabia' : Arabic Writing, Encycl. of Islam, (Ed. Luzac London 1913), Vol. I, p. 381.

— Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo 1905).

وهذه المجموعة الغنية بنماذج من كتابات المصاحف وكتابات البردى كانت عظمة القيمة في إعانتنا على استخلاص كثير من الحقائق الفنية الهامة في هذا البحث ، وقد أثبتنا ذلك في موضعه .

Rashed & Hawary, Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orientale, 1932).

Rainer (Arch.) P.E.R.F. (Wien 1894) & P.E.R. (Windobonae 1923).

Viollet & Flury, Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria XI, 1930, pp. 43/58.

Wiet, G., Stèles Funéraires. Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. II-IX (1936-41).

وبعضها مطبوع بالمطبعة الأميرية ببولاق والبعض الآخر بمطبعة دار الكتب المصرية بين عامي ١٩٣٦ ، ١٩٤١ .

Wiet, G., (Collab, Combe & Sauvaget), Répertoire chronologique d'Epigraphie Arabe (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orient. du Caire), 1931.

(ب) مجلات علمية وموسوعات

Der Islam (Zeitschrift für Geschichte und Kulture des Islamischen Orients, Becker, Berlin, II Bd., VI Bd, and XV Bd.,.

Encyclopaedia of Islalm (Ed. Luzac, London, 1913).

Hespéris (Archives berbères et bulletin de l'Institut de hautes études marocaines), T. II, 1932.

Journal of the Royal Asiatic Society, April 1930 and April 1932.

Survey of Persian Art (A.U. Pope), Vol. II, Oxford 1937.

Syria, (Revue d'Art Orientale et d'Archéologie), Tmes I (1920), II (1921), XVII (1936).

اختزالات

ABBREVIATIONS

Ar. Pal.	Arabic Palaeography (Moritz).
C.I.A.	Corpus Inscriptionum Arabicarum, (M.V. Berchem).
C.P.R.	Corpus Papyrorum Raineri III, Série Arabica (Grohmann).
Encycl. Isl.	Encyclopaedia of Islam.
G.Q.	Geschichte des Qorans (Nöldeke).
I.A.E.	Inscriptions Arabes d'Espagne (Lévi-Provençal).
Isl. Schr.	Islamische Schriftbänder Amida-Diat'bekr (Flury).
J.R.A.S.	Journal of the Royal Asiatic Society.
Pr. A. Ar.	Précis de l'Art Arabe (Bourgoin).
P.E.R.	Papyrus Erzherzog Rainer.
Rép.	Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Combe, Sauvaget & Wiet).
Reprod.	Reproductions (=photographs, taken after other authors).
R.N.A.S.	Rise of the North Arabic Script (N. Abbott).
St. Fun. (S.F.)	Stèles Funéraires, (Pub. du Musée Arabe).
S.P.A.	Survey of Persian Art (A.U. Pope).

ترجمة اصطلاحية

Survey of Persian Art.	موسوعة الفن الإيراني
Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.	السجل التاريخي للكتابات العربية
Corpus Inscriptionum Arabicarum.	جامع الكتابات العربية
Papyrus Erzherzog Rainer.	مجموعة الأشيدوق رينر البردية

الفصل الأول

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى — صفة الخطوط
العربية المبكرة — تسمية الخطوط بأسماء إقليمية —
تسمية الخطوط بأسماء أخرى: تسميتها بهيئتها ومقاديرها
وما كانت تؤديه من أغراض ، تسميتها بأسماء مخترعها .

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

استفاد الخط العربي وأسماءه الأولى :

أثبت التحصيل العلمي أن العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة عن بنى عمومهم من الأنباط الذين كانوا قبل الإسلام ينزلون على تخوم المدينة في حوران ، والبتراء ، ومعان ، والذين كانوا يجاورون العرب الحجازيين في تبوك ، ومدائن صالح ، والعلا ، في شمال الحجاز . وضع ذلك تمام الوضوح مما عثر عليه المنقبون في تلك الجهات من النقوش النبطية القريبة الشبه بأقدم النقوش العربية المعروفة مجموعة أشكال^(١).

وانتفت بهذا التحصيل جميع النظريات التي كانت متداولة عن أصل الخط العربي من نظرية « التوقيف » التي تجعل من الكتابة العربية شيئاً من عند الله^(٢) ، إلى النظرية الجنوبية « الحميرية » التي تذهب إلى اعتبار الخط العربي اشتقاقاً من الخط المسند الحميري ، خط التبابعة في اليمن^(٣) إلى النظرية الشمالية « الحيرية » التي تشير إلى أن ثلاثة من بولان من طى قاموا بوضع هجاء العربية على هجاء السريانية وعلّموا الكتابة لأهل « الأنبار » ، وعن هؤلاء تعلمها أهل « الحيرة » ومن ثم انتقلت إلى مكة والطائف قبيل ظهور الإسلام على يدى « بشر بن عبد الملك الكندى » أخو الأكيدر صاحب دومة الجندل^(٤).

(١) انظر : الدكتور يحيى نامى « أصل الخط العربي » ص ٧٠/٧١/٨٩/٩٠/٩١ .

— وانظر كذلك . الدكتور إسرائيل ولفسون « تاريخ اللغات السامية صفحات ١٩٠/١٩١/١٩٢/١٩٣ » .

— ثم انظر الدكتورة نايبا أبوت « نشأة الخط العربي النماى » (R.N.A.S.) N. Abbott, (من مطبوعات جامعة شيكاغو ، قسم الدراسات الشرقية) ١٩٣٨ ص ٤/٥ .

— وانظر كذلك : حسن الهوارى « أقدم أثر إسلامي معروف من خلافة عمر » مجلة الجمعية الآسيوية الملكية (J.R.A.S.) عدد أبريل ١٩٣٠ صفحة ٣٣٢ — واللوحة ٣ .

(٢) راجع ابن فارس : « كتاب الصحاح » في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهم ، (باب القول على الخط العربي وأول من كتب به) صفحة ٧ .

والقلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث صفحة ٧/٦ .

والدكتور يحيى نامى : « أصل الخط العربي » صفحة ١ .

(٣) انظر القلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث ، صفحة ٩ .

— وانظر ابن خلدون : « المقدمة » صفحة ٤١٨ .

— وانظر كذلك : الدكتور يحيى نامى « أصل الخط العربي » صفحة ٤/٣ .

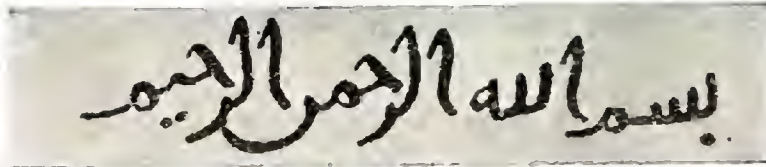
(٤) انظر البلاذرى « فتوح البلدان » طبعة المطبعة الأزهرية ١٩٣٢ ص ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٦٠ ، فصل « أمر الخط » وهؤلاء الثلاثة الطائيون هم « مرامر بن مرة » و « أسلم بن سدره » و « عامر بن جدرة » وهى نظرية مسرفة في نسبة تعليم الخط إلى بشر بن عبد الملك الكندى ، وهو شخصية لا تأخذ نفوسها بمهمة شاقة كهمة نقل الكتابة إلى مكة والطائف وديار مضر والشام ، تجعل النظرية من شخصيته المترفة جائلاً يعلم الكتابة ومثله يرتحل عادة بقصد الزفيع عن النفس ، والكتابة ظاهرة من ظواهر الفنون تنقل كما تنتقل تيارات الثقافة الأخرى من مكان إلى آخر بطريقة طبيعية يصعب أن تتميز فيها أشخاص الناقلين ، وإن كنا نستطيع أن =

على أن هذا الخط الذي انتهى إلى العرب من ديار النبط تشير إليه المراجع العربية بأسماء عدة ، فيذكر منه الخط الأنباري والخط الحيري والخط المدني والخط المكي ، وكلها خطوط حذقها العرب قبل الإسلام اشتقوها من خط الأنباط ، ثم الخط البصري والخط الكوفي اللذين حذقهما العرب بعد الإسلام .

صفة هذه الخطوط المبكرة :

ومما يؤسف له أن تكون معلوماتنا عن هذه الخطوط المبكرة ضئيلة للغاية فلا يذكر صاحب الفهرست (المتوفى ٣٨٥ هـ) إلا اليسير من خصائص الخطين المكي والمدني ، وهو يمالجها على أنهما خط واحد فيقول : « فأول الخطوط العربية الخط المكي وبعده المدني (خط المدينة) ، ثم البصري ثم الكوفي — فأما المكي والمدني ففي ألفائه تنوع إلى عنة اليد وأعلى الأصابع ، وفي شكله انضجاع يسير — ومن ذلك نعلم أنه لم تكن ثمة فروق خصائصية واضحة بين الخط المكي والخط المدني . ويذكر ابن النديم من أنواع المدني المدور والمثلث والتَّم (١) وقد تكون صفة كل من المدور والمثلث مفهومة من إسميهما كما قد يكون التَّم جمعاً بين النوعين (٢) .

وتحتوى موسوعة الفن الإيراني التي أصدرتها جامعة أكسفورد (٣) صورة بسملة يقال إنها بالخط المكي أو المدني أصلها من مخطوط مفقود الآن لكتاب الفهرست محفوظة ضمن مجموعتي تشترينيتي Chester Beatty فيها تظهر هامات



بسملة من مجموعة « تشترينيتي » ينسبها صاحب الفهرست إلى « الخط المكي »

== نحدد على وجه التقريب الزمن الذي يمكن أن يتم فيه انتقال ظاهرة كهذه ، ذلك فضلاً عن أن الشك يتصور هذه الأسماء ، التي صيغت على هذا النحو من السجع ليحسن وقعها في الأسماع .

على أن هناك جانباً من النظرية يمكن استناده على كل حال ، هو أن الحيرة والأنبار كانتا قبل ظهور الإسلام مركزين من مراكز تعليم الخط ، ولا يبعد أن يكون خط النبط قد رحل إلى الحجاز رحلة طويلة نوعاً ، بطريق « زيد » وحوض الفرات الأوسط فدومة الجندل فالمدينة ومكة — كما رحل رحلته القصيرة بطريق البتراء ومعمان وتبوك ومدائن صالح والملا ، يؤيد ذلك عثور النقبين على نقش عربي نبطي في « زيد » بين قنسرين والفرات مؤرخ ٥١٢ م — R.N.A.S. pp. 2/3/4 . ويذكر في هذا المجال إسم مكي معروف هو سفيان بن أمية ، ينسبون إليه أنه تعلم الخط من بشرأ وقله في أسفاره من إقليم الحيرة إلى الحجاز ، وليس يبعد أن يكون قد تعلمه عن الأنباط لأنه كان يرحل إلى ديار النبط قبل الإسلام يتاجر مع أهلها وكانت بالمدينة في ذلك الوقت سوق نبطية لا يبعد أن يكون العرب قد أفادوا منها هذه الظاهرة الثقافية إلى جانب ما أفادوا من المنفعة المادية (انظر أبوت R.N.A.S. ص ٢ - ٥) .

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٦ .

(٢) الرجم السابق ص ٦ ، انظر أبوت : نشأة الخط العربي الشمالي : R.N.A.S. ص ١٨ .

(٣) A.U. Pope, Survey of Persian Art, Oxford, 1937, Vol. II, p. 1710 .

الأصابع مزلفة من اليسار (على نحو ما هو مألوف في أصابع الخطين الديوانى والزبحانى) ، وأذنان ألفتها معطوفة إلى اليمين وشاكلتها مستديرة^(١) (لوحة ١٣٩ رقم ١) ، وقد تكون هذه البسملة مفتعلة كما قد تكون صحيحة النسبة إلى هذا الخط أو ذاك ، إلا أن هيئتها العامة تبعث على كثير من الشك في قدمها فهى إلى الخط النسخى الحديث أقرب منها إلى الخط القديم ، وحروف هذه البسملة بعيدة كل البعد عن حروف الكتابات المعروفة عن العصر الإسلامى الأول كما استخلصت من مجموعة أوراق البردى المبكرة ، وعجز المؤرخين العرب عن وصف هذه الخطوط الأولى وصفاً شافياً يرجع في الغالب إلى بعد ما بينهم وبينها من زمن ، وإلى فقدان نماذجها ، على أنه إن صح أن تلك البسملة التى تحتويها مجموعة « تشترىبتى » تنسب حقاً إلى الخط الدنى أو المسكى ، لكان في ذلك وصولنا إلى حقيقة هامة هى ليونة الخط العربى قبل عصر الكوفة ، ولكن فيه أيضاً بطلان للنظرية القائلة بأن خط التحرير الخفيف متولد عن الخط الكوفى اليابس ، ذلك إلى جانب ما قد تحمله هذه الوثيقة من دلالة على أن خط مكة كان ليناً تخط المدينة سواء بسواء^(٢) — وما بالناس الأدلة على ليونة هذا الخط من وثيقة يحف بها الشك ولدينا منه وثيقة أخرى ذات بال تشهد شهادة لاطمة بليونة الخط الدنى ، وتدلنا على صفته التى كان عليها ، تلك هى البردية المؤرخة ٢٢ هـ التى تعرف ببردية « إهناسية » (P.E.R.F., No. 558) وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل لمعرو بن العاص على إهناسية من قرى مصر .

أما الخط البصرى فلم نعتزله على أمثلة نستطيع أن نتعرف منها صفته ، وأغلب الظن أنه كان وخط الكوفة شيئاً واحداً أقرب ما بينهما من العهد والمكان — لا يكاد يميز أحدهما عن الآخر إلا اختلاف في درجة الإجابة نتج من التنافس العلمى الذى عرف عن العراقيين (الكوفة والبصرة) ، ذلك التنافس الذى اشتد بين المدينتين ، والذى لابد أن يكون قد اتخذ مظهرًا فنيًا إلى جانب مظهره العلمى ، فشكل الخط تجويداً كما شمل علوم الفقه والنحو ومذاهب الدين والأدب والجدال ، والفرق بين خط الكوفة وخط البصرة لم يكن فيما نظن فرق خصائص بقدر ما كان فرق تجويد ، على أنه ليست لدينا نماذج من هذا الخط أو ذاك نستطيع أن نعرف منها مدى ما أصابت إحداها من تفوق على الأخرى في هذا المضمار .

تسمية الخطوط بأسماء إقليمية :

ونرجح أن تكون تسمية الخطوط بأسماء المدن قد جاءت من أن العرب الذين كانوا يجهلون الكتابة قبل الإسلام ، تلقوها مع السلع المجلوبة فسموها بأسماء الجهات التى وردت منها . ولا غرو ، فقد عرف الخط العربى قبل عصر النبوة بالخط « النبطى » لأنه أتى بلاد العرب من ديار النبط مع التجارة التى كان القرشيون يمارسونها مع الأنباط ، كما عرف « بالبحرى » و « الأنبارى » لأنه أتى إلى شبه الجزيرة العربية مع تجارة إقليم السواد عن طريق دومة الجندل ، وباتهاء الخط إلى المدينة ومكة عرف باسميهما فيما عرف من الأسماء ؛ ولما انتقل مركز النشاط السياسى إلى العراق في خلافتى عمر وعلى انتقلت معه الخطوط المعروفة (المدنية والمسكية) إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك أول الأمر بأسماء المدن العربية الهامة

(١) للأصابع والأذنان والشاكلة : انظر « كشاف المصطلحات » في الأصلسمى « أدب هذا الخط وهجسته » .

(٢) انظر : Pope, S.P.A., II, p. 1710.

التي جاءت منها ، ثم لم تلبث أن عرفت جميعاً في العراق باسم الخط الحجازي ؛ وفي الكوفة عنى القوم بتجويد نوع من الخط ، هندست أشكاله ومططت عراقاته^(١) واستقامت وتميز عن الخطوط الحجازية وغلب عليه الجفاف واستحق لذلك أن ينفرد باسم جديد وهو « الخط الكوفي » ، ومن الكوفة انتشر هذا النوع اليابس في أرجاء العالم الإسلامي : تكتب به المصاحف اللطاف وتحلى به المباني وتدمج به النقود ، في حين ظل الخط الحجازي اللين في خدمة الدواوين لرونته وسرعة كتابته ، واستخدمه العامة في أغراضهم اليومية المختلفة واستخدمه الخاصة في حركة التدوين والتراسل وخطت به المخطوطات .

ولا شك في أن الخط العربي قد نال في الكوفة قسطاً كبيراً من التجويد وتنوعت فيها على الزمن أشكاله وتعددت صورته وغدت له مسعة زخرفية خاصة به ، وطفئت شهرة هذا النوع اليابس على غيره من الخطوط التي استخدمت في الكوفة وشاعت عنها ، فاستأثر وحده باسمها حتى لكأنما لم تنتج الكوفة خطاً غيره !

شاع هذا النوع اليابس في العالم الإسلامي مرفوقاً باسم الخط الكوفي ، ولا يتصور العقل أن الكوفة اقتضت على هذا الصنف وقنعت به ، لأن الكوفة حاضرة العالم الإسلامي في وقت من الأوقات لم تكن لتستغنى عن خط « مرسل » تدون به المراسلات ، وهي البلد الذي لا تفتأ تصدر عنه الكتب إلى عمال الدولة وولاتها وهيئات لخط يابس أن يؤدي مهمة التراسل ، وهي المهمة التي تحتاج بطبيعتها إلى السرعة والمطاوعة ، فلا بد ، والحال كذلك ، أن تكون الكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذي عرف باسمها خطوطاً أخرى لينة هي صور من خطوط الحجاز تطورت فيها أو بقيت على حالها التي كانت عليها ، تأدت بهما الأغراض اليومية وأعمال الدولة وخدمت الحركة العلمية التي عرفت بها هذه الحاضرة المريقة .

تسميتها بأسماء أخرى :

وظل الحال على ذلك حتى تمددت الأقلام في العصر العباسي ، واختص كل قلم بنوع من الكتابة ، فسميت الخطوط بمقاديرها كالثلث والنصف والثلثين ، كما نسبت إلى الأغراض التي كانت تؤدّيها « كالتوقيع » ، أو أضيفت إلى مخترعها « كالرياسي »^(٢) أو عرفت بهياتها كالمسلسل الذي ليس في حروفه شيء ينفصل عن غيره ، وبطل ذكر الخطوط المدنية والمكية والبصرية — وإن بقي اسم الكوفي متداولاً لاعتباره في هذا العصر « أصل الأقلام المخترعة »^(٣) ، ولاستخدامه

(١) العرافة : انظر « الترميز » في ثبت المصطلحات .

(٢) نسبة إلى مخترعه الفضل بن سهل وزير المأمون العباسي وكان مخترعاً لنوع من الخط سمي بالرياسي .

— انظر الفلقشندي : صبح الأعشى ج ٣ ، أنواع الأقلام المروقة حتى عصر الفلقشندي .

(٣) يروي الفلقشندي عن صاحب الأبحاث الجيلة في شرح العقيلة قوله :

والخط العربي هو المعروف الآن بالكوفي ومنه استنبطت الأقلام التي هي الآن . وقد ذكر ابن الحسين في كتابه في قلم الثلث أن الخط الكوفي فيه عدة أقلام مرجعها إلى أصلين هما « التقوير والبسط » ، فالقور هو المعبر عنه باللين... والبسوط هو المعبر عنه باليابس ، الفلقشندي : صبح الأعشى مجلد ٣ ص ١١ — وتلك نظرية مخطئة لأن الأقلام المخترعة ليست اشتقاقاً من خط الكوفة بقدر ما هي اشتقاق من الخطوط اللينة التي نشأت بداءة في الحجاز ، يؤيد ذلك ما يقوله الفلقشندي في موضع آخر « وأنا نجد بخط الأولين من الكتب فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة » .

في كتابة المصاحف^(١)، ولم تعد تسمى الخطوط بأسماء المدن إلا في القليل النادر^(٢) .

أما خط الكوفة فتسكت المراجع العربية عن وصفه سكوتاً تاماً ، وأن تكن ذكرته في مناسبات مختلفة — ذكره ابن النديم في الفهرست مقروناً بأسماء مشاهير حذائه عند كلامه عن خطوط المصاحف^(٣) ، وذكره القلقشندي على أنه أصل الألفام العربية وفصله إلى تقوير وبسط .

(١) « واختصت المصاحف بهذه الخطوط (القديمة) » ، الفهرست : طبعة فلوجل .

(٢) يذكر ابن خلدون « الخط البغدادي » فيقول في المقدمة « والخط البغدادي معروف الرسم لهذا العهد (المقدمة فصل الخط) ص ٤٢٠ .

ثم عرف الخط بأسماء الأقطار عيّنأله ، فكان منه العراقي والمصريّ والفارسيّ والأندلسيّ لأنه اكتسب في كل من تلك البلاد خصائص محلية .

(٣) الفهرست ص ٨/٧ .

الفصل الثاني

الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

نشأة الكوفة وازدهارها — تأثرها بإنشاء بغداد —
الأحداث التي مرت بها فيما بين القرنين الثالث والثامن
الهجريين — الخط المعروف بالكوفي — للكوفة ثلاث
خطوط : خط التحرير ، والخط التذكارى ، وخط المصاحف —
الخط اليابس التذكارى وخط المصاحف الأولى يستأثران باسم
الكوفي ، ويكونان فصلاً جديداً من فصول الفن الإسلامى .

الكوفة والكتابة المندوبة إليها

تخطيط الكوفة وازدهارها :

أنشأ العرب الكوفة على مقربة من الحيرة عاصمة اللخمين ، أنشأها سعد بن أبي وقاص بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب بين عامي ١٧ و ١٩ للهجرة ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحيرة والأنبار تفقدان مكانهما من أهمية .

خططت المدينة باديء ذي بدء تخطيطاً قليلاً ، وكانت أول أمرها معسكراً من الخيام ، ثم تحولت بمرور الزمن إلى متجمع دائم شيدت مبانيه باللبن ، ولم تلبث أن نمت واتسعت رقعتها ، وكان ذلك مقترناً باتساع الفتوح العربية ناحية الشرق . وكانت غالبية سكانها من الجند الأعراب وبعض التجار وعدد من رجال الحرف جلهم من الفرس .

اختلف فيها العرب ، ولا سيما عرب الجنوب بعناصر فارسية ، وامتاز جمهورها بعواهبه الخاصة وتفوقه في مضمار العلوم الإسلامية قبل أن ينقضى على إنشائها نصف القرن ، كما امتاز بكثرة القلب وعدم استقرار الرأي^(١) .

وظلت للمدينة مكانتها العمرانية والسياسية والعلمية حتى سلبها « دمشق » سلطانها السياسي مع زوال خلافة « علي » ، ونافستها البصرة منافسة حادة أفادت منها العلوم العربية شيئاً غير قليل ، اتخذها العباسيون عاصمة لهم أول الأمر ، ولكنهم لم يقيموا فيها إقامة فعلية لأنهم آثروا عليها « الهاشمية » و « الأنبار » .

تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد :

وبتأسيس « بغداد » فقدت الكوفة كل ما كان باقياً لها من مكانة سياسية وإن ظلت لها مكانتها العملية المعروفة حتى القرن الخامس الهجري .

وتدهورت الكوفة بتدهور الخلافة في القرن الرابع الهجري ، واكتسبت في عهد بني بويه الشيعة شيئاً كثيراً من التجليل لأن اسمها ظل مقترفاً في أذهان الشيعة بذكرى الإمام والأحداث الجسيمة التي شهدتها هذه المدينة إبان الصراع بين العلويين والأمويين . وقاست الكوفة من هول ثورات « الزنج » في القرن الثالث الهجري ما قاست البصرة والأنبار وغيرها من مدن العراق ، وساعد على خراب المدينة العامرة غارات بني مزيد وغارات القبائل العربية المجاورة ثم غزو التتار واجتياحهم مدن العراق في القرن الرابع الهجري ، وعند زيارة ابن جبيل للكوفة في القرن الخامس الهجري كانت أسوارها قد تهدمت وغدا « العامر منها أكثر من العامر » ولم يكن من المدينة في حالة جيدة نوعاً سوى مسجد الجامع^(٢) ، وعند زيارة ابن بطوطة لها في النصف الأول من القرن الثامن الهجري كانت قبائل بني خفاجة قد أجهزت على ما بقي من عمراتها .

ونحن نستطيع أن نلمس في تاريخ المدينة بعض الحقائق ذات الأثر على موضوع الكتابة مما يمكن أن نجمله فيما يلي :

١ - أن الكوفة قامت على مقربة من الأنبار والحيرة ، وكانت بحكم موقعها الجغرافي الوارثة الطبيعية لهذين البلدين بما عرف عن الأنبار من عناية بتعليم الخط في الجاهلية وعن الحيرة من مكانة سياسية كعاصمة للخميين .

(١) Encycl of Islam II, Article "Al-Kufa", p. 1105.

(٢) ابن جبيل ص ١٨٩ .

٢ — أنها كانت منذ النصف الأول من القرن الأول الهجري مركزاً من مراكز العلم له خطره وأهميته ، نافس البصرة وساجلها طويلاً وعمل جاهداً على التفوق عليها حتى لكانت العصية بين عرب البصرة من الأزد وربيعة ، وعرب الكوفة من تميم وقيس ، قد اتخذت في الإسلام طابعاً جديداً غير طابعها الجاهلي ، فانتقلت إلى نوع من التفاخر بالعلم ظهر جلياً بين البصريين والكوفيين في النحو والفقه ومذاهب الدين والجدال والأدب ونحو ذلك^(١) .

٣ — أن العواصف السياسية التي مرت بالكوفة بين القرن الثالث والقرن الخامس الهجريين لا بد أن تكون قد عصفت بترائها العلمي والفني فأضاعت كتبها وعفت على آثارها .

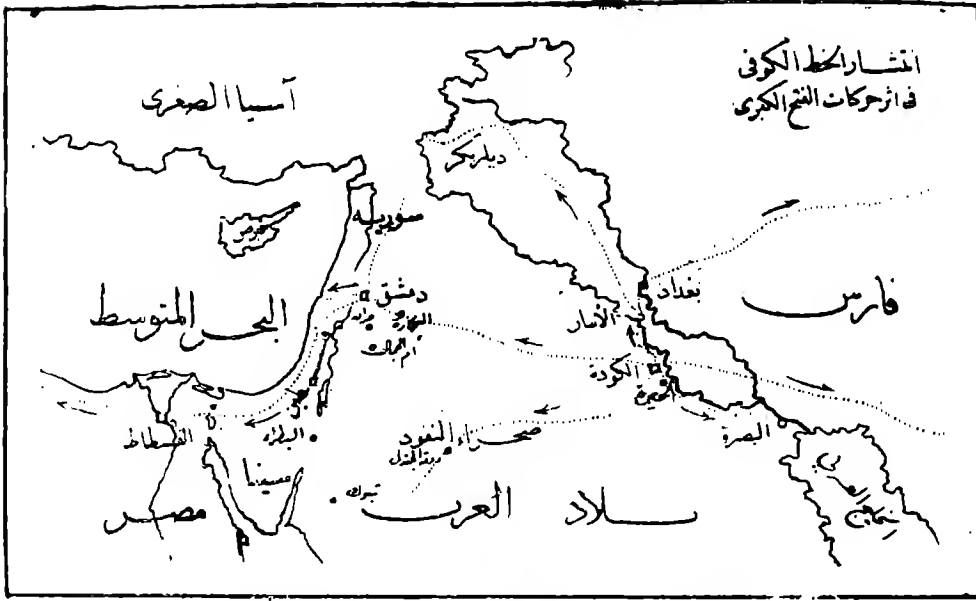
ونستطيع أن نعزو إلى ذلك الحراب الشامل الذي أصاب هذه المدينة زوال آثار الكوفة ومن بينها الآثار الخطية ، تلك الآثار التي كان وجودها — لو أنها بقيت — عظيم النفع في معرفة حقيقة الخط الذي ينتسب إليها ؛ وبما يؤسف له أننا لا نكاد ندرى شيئاً عن أمر الكتابة الكوفية الأولى في موطنها الأصلي ، وكل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن جاء بطريق تواتر الرواية أو بطريق الاستدلال .

الخط المعروف بالكوفي :

على أن تسمية الخط بالكوفي ترجع بادئ ذي بدء إلى مألوف العرب الأوائل في تسمية الخطوط التي انتهت إليهم بأسماء المدن التي وردتهم منها ، فكما عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفة بالنبطي والحيري والأنباري ، لأنه من بلاد النبط والحيرة والأنبار — ثم بالميكي والمدني ، لأنه شاع في أنحاء شبه الجزيرة من هذين الواسطين — وعرف الخط العربي في وقت من الأوقات باسم « الكوفي » لأنه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي مصاحباً لانتشار الإسلام .

وبرجح أن يكون انتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة ، لانشغال العرب في عصر الفتح الأعظم بالحرب وسياسة الدولة الجديدة ، واكتفائهم في التدوين في أوائل الفتوحات بلغات البلاد المفتوحة وخطوطها ، فلما ألقى العرب السلاح بعد موجات الفتح العنيفة ، واشتغلوا في الكوفة بعلوم الحو والأدب والجدال والفقه وألدين ، ظهر للكوفة مذهبها في الكتابة ، لأنها لم تكن لتقبل وهي تنافس البصرة ألا يكون لها في الكتابة أسلوبها الخاص .

(١) وربما كان ذلك على أثر هجرة عدد من الصحابة إليها عقب واقعة الحرة .



خريطة تبين الطرق التي سلكها الخط الكوفي في انتشاره
إلى أنحاء العالم الإسلامي.

وقد سبق أن عرفنا أنه قد نشأ للكوفة إلى جانب الخطوط التي انتهت إليها من شبه الجزيرة — وكانت كلها خطوطاً لينة — خط آخر « يابس » شاع في العالم الإسلامي وعرف دون غيره « بالخط الكوفي » ، وهو نوع من الخطوط الجلييلة التي مارسها الكوفة ، استأثر باسمها لأنه ابتكر فيها ، ولم يكن له وجود قبلها ، يتميز هذا الخط بميل إلى التربع والجفاف والقوة ، وأغاب الظن أن الكوفة وقد بنيت في إقليم كانت تسوده قبلاً ثقافة الآراميين والتدريين والسريانيين ، وخطوط هؤلاء كما هو معروف من الفصيلة السامية ، لا بد أن تكون قد تأثرت ببعض كتاباتها بالكتابات الاستراخيلية السريانية من حيث هيئتها العامة المربعة^(١) .

للكوفة خطوط مميزة :

وعلى ذلك فالرجح أنه كان للكوفة نوعان أساسيان من الخط ، نوع يابس ثقيل صعب الإنجاز تأدت به الأغراض الجلييلة ، ونوع آخر لين تجري به اليد في سهولة ، هو الخط الذي انتهى إلى الكوفة من المدينة ، ويقطع بليونة هذا الخط الأخير دلائل من التاريخ استقيناها من كتاب الفهرست^(٢) ودليل آخر مادي ، هو بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ هـ من ولاية عمرو بن العاص الأولى على مصر^(٣) ، فالخط الذي كتبت به هذه البردية هو « الخط المدني » الذي انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة للخلافة ، كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان .

(١) يستفاد ذلك من وجه الشبه بين خطوط المصاحف الكوفية وخطوط الأسفار السريانية — انظر إسرائيل ولفسون : تاريخ اللغات السامية ص ١٢٩ ، ص ١٥٠ .

(٢) الفهرست ص ٦/٥ « الخط المكي والخط المدني » .

(٣) رقم ٥٥٨ من مجموعة الأرشيدوق ريزر البردية .

هذا الخط اللين لابد أن يكون قد ظل معروفًا في الكوفة ومستعملاً بها حتى غدت « الكوفة » مركز النشاط السياسي (٥٤٠/٣٥) وعندئذ — لابد أن يكون هذا الخط ذاته قد استخدم في أعمال التدوين ، — فبه لابد أن تكون قد صدرت الراسم إلى الأقطار الإسلامية ، وتأتد الأغراض الكتابية العامة ، وهو بلا جدال الخط الذى خدم الحركة الفكرية في الكوفة ، فكان وسيلة تسجيل الآراء في عصر المساجلة العظمى بينها وبين البصرة .

والخط الذى دأب عن « الكوفة » بحكم مركزها السياسى والثقافى والدينى ، كان فيما حققناه على صور ثلاثة : صورة يابسة صعبة الانفاذ ، ثقيلة ، لا يقوى عليها كل إنسان ولا تتطلبها إلا الناسبات الجليلة ، وقد اصطلمنا على تسميتها في هذا الكتاب بالخط الكوفى التذكارى^(١) — وصورة أخرى مخففة لينة تجرى بها يد الكاتب فى سهولة وإسراع يستطيعها كل إنسان حذق الكتابة ، هى خط التحرير^(٢) — وصورة ثالثة يمكن اعتبارها جمعاً بين النوعين وهى إلى الثقل أقرب ، لم يكن يقوى عليها إلا قلة من الناس ، تصف بالرصانة والجلال ، هى خط المصاحف^(٣).

ولقد شاع بين الأوربيين تسمية النوع اليابس من الخط العربى « بالكوفى » تناولوه نفر منهم بئىء من الدراسة ، وكاهم نظروا فيه باعتباره ظاهرة زخرفية من ظواهر الفن الإسلامى ، والفيل منهم من تناولوه من الناحية الكتابية البحت . وسقط من عداد الخطوط التى عرفتها الكوفة ذلك الخط اللين الذى استخدمته الكوفة فى التدوين والتحرير لأن بلاداً أخرى غير الكوفة شاركتها فيه ، وبقي معروفاً باسم الكوفى نوعان :

١ — الخط الكوفى التذكارى اليابس الذى استخدم فى التسجيل على المواد الصلبة كالأحجار والأخشاب لإثبات الآيات القرآنية والمبارات الدعائية والتأريخ للوفيات وذكر المؤسسين للآثار على مدى القرون الستة الأولى للهجرة ، ذلك الخط المتميز الذى يكون ظاهرة فنية كتابية تسترعى النظر وتثير شغف رجال الفن الإسلامى بهيئتها وجمالها وتستوقف القارئ احمر قراءتها ، بسبب خلوها من النقط تارة ، وترايط حروفها تارة ، والإسراف فى زخرفتها تارة ثالثة .

٢ — الخط الكوفى « المصحفى » الذى يجمع بين الجفاف والليونة فى مزيج رائع بينهما ، وقد استخدم فى كتابه المصاحف الكبرى وظل الخط المفضل لها على طول القرون الثلاثة الهجرية الأولى حتى حل محله خط النسخ الأتابكى .

هذان الخطان استأثرا باسم الكوفى وشغلا أذهان الفنين بهذه الظاهرة الكتابية « المتفردة » وشدا انتباه طائفة من المشتغلين بالفنون الإسلامية ، وكونا أو كادا يكونان فى الوقت الحاضر فصلاً قائماً بذاته من فصول الفن الإسلامى .

(١) راجع ما كتبناه فى تسميتنا للخط الكوفى ، حيث اصطلمنا على تسمية الخط الثقيل اليابس والخط الذى نقش فى الحجر « الخط التذكارى » .
(٢) وهى بعينها خط المدينة انتهى إلى الكوفة ثم خرج من هذه الأخيرة مقروناً باسمها جريباً على مألوف العرب فى تسمية الخطوط بأسماء البلاد التى وردت منها .
(٣) وهذا النوع من خطوط الكوفة هو الذى بقى معروفاً باسمها حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، مستخدماً فى كتابة المصاحف .

الفصل الثالث

الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية

(١) جهود «فلورى» : الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في جامع الحاكم والجامع الأزهر — الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في آمد «ديار بكر» — الأشرطة الكتابية في جامع «نايين» وجامع القيروان — محاولة ابتكار قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة باستخدام أسلوب الكتابة وأسلوب الزخرف — تقسيمه للكتابات الكوفية إلى بسيطة، ومورقة، وذات أرضية نباتية، ومضفرة، وذات إطار، وهندسية الأشكال .

(٢) جهود «مارسيه» : كتابات شمال إفريقية والأندلس — دراسة مقارنة لكتابات المغرب الإس — لامي — الأشرطة ذات الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية — مزاحمة الكتابات اللينة للكتابات الكوفية — بقاء الخط الكوفي في شمال إفريقية حتى القرن السادس عشر الميلادي .

(٣) جهود (ليفي پروثنسال) : عنايته بشواهد القبور في أسبانيا العربية — تحليله لبعض كتابات طليطلة وألمرية — كتابات غرناطة اللينة ذات الأرضية النباتية من القرن الثامن الميلادي — أوجه الخلاف في رسم بعض الحروف بين المغاربة والمشاركة -- وصفه للحروف الكوفية الاندلسية في عصور مختلفة .

(٤) جهود جان دافيد فيل : الأخشاب ذات الزخارف الكتابية — أفريز الكتابة بأسفل السقف بالجامع الطولوني — تأثر طريقه قطع الكتابة بأساليب سامرا الفنية .

(٥) جهود «الهواري» : دراسة أقدم نقشين عريين في مصر

٣١ ، ٥٧١ .

(٦) جهود «يوسف أحمد» : أول محاولة باللغة العربية لوصف الخط الكوفي .

استعراض عام للجهود التي بذلت في دراسة الخط الكوفي والنقوش الكوفية

سهل مهمة الباحث في علم الكتابات العربية القديمة ما قام به العالم السويسري « ماكس فان برشم » الذي جمع عدداً وافراً من النصوص العربية القديمة التي ترى على العمائر في سوريا وفلسطين ومصر في مصنف جليل القيمة هو « جامع الكتابات العربية »^(١) ، عاونه في إنجازها عدد من تلاميذه وعلى رأسهم جاستون فبيت الذي آتم الجزء الخاص بمصر بعد موت أستاذه^(٢) .

ولا يقل شأننا في هذا الميدان الكتابات مصنف آخر جمع فيه واضعوه كل ما وصل إليه علمهم من النصوص العربية على التحف والمآثر في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي ، هو السجل التاريخي للكتابات العربية C.I.A. الذي يعزى فضل إخراجها إلى الأستاذ جاستون فبيت ومعاونه^(٣) .

وجمع لثي — بروفسال عدداً من النقوش الأسبانية في كتابه « النقوش العربية الأسبانية »^(٤) ، وكانت دار الآثار العربية بالقاهرة (المتحف الإسلامي الآن) قد جمعت عدداً كبيراً من النقوش الشاهدية المصرية في المجموعة الكبيرة المعروفة بشواهد القبور^(٥) .

هذه الجهود أفادت المشتغلين بموضوع الكتابات العربية ، إذ أمدتهم بوثائق غاية في القيمة ، مرتبة ترتيباً زمنياً ومصورة ومشروحة بالإيجاز .

ونحب أن نتناول هنا أظهر الجهود الفنية التي بذلت في دراسة الخط اليابس الذي عرف عند علماء الآثار الإسلامية باسم « الخط الكوفي » ، وهو الخط الذي اصطلحنا على تسميته في مواضع كثيرة من هذا البحث باسم الخط الكوفي « التذكارى » .

اشتغل بهذا النوع من الكتابة نفر من الأجانب ، كتبوا فيه أبحاثاً تحليلية يمكن اعتبارها فاتحة الاهتمام بهذا النوع من الكتابات العربية ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً « فلوري »^(٦) ، ومن كتبوا فيه بدرجات متفاوتة من حيث القيمة مارسه Marçais ولثي — بروفسال Lévi-Provençal ، وجان دافيد فيل J.D. Wiell ؛ وكتب يوسف

M.V. Berchem. *Corpus Inscriptionum Arabicarum*. (١)

G. Wiet, *Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypte*, T. II. (٢)

G. Wiet, Combe & Sauvaget, *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*. (٣)

Lévi-Provençal *Inscriptions Arabes d'Espagne (Texte & Planches)*. (٤)

Catalogue Générale du Musée Arabe du Caire, Stèles Funéraires. (٥)

S. Flury, *Bandeaux Ornémentés à Inscriptions Arabes. Amida Diarbekr, XI siècle, Syria*, t. I, pp. 235-249 & 318-328, t. II, pp. 54-62. (٦)

— *Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria* XVII, pp. 363-367.

— *Le Décor de la Mosquée de Nayn, Syria* II, pp. 230-234.

— *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, S.P.A. II, Chapt. 46 B, p. 1769.*

أحمد عجلالين في تاريخ هذا الخط وتطوره^(١) وكتب حسن الموارى مقالين عن أقدم نقشين إسلاميين في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية^(٢) ، والحق أن ما كتب هؤلاء قد نبه الأذهان إلى ضرورة العناية بهذه الظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، وكانت قبل ذلك مغفلة تماماً .

مجهود فلورى :

وترجع جهود فلورى الأولى إلى عام ١٩١٢ حين وضع مؤلفه الأول عن زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر^(٣) ، ولكنه لم يتعرض إلى الكتابة إلا بقدر ما لها من العلاقة بالزخارف حيث كانت دراسة الزخارف هي الأول ، وهو في هذه الدراسة المبكرة يعنى بالزخارف النباتية التي تلحق بالحروف في الأشرطة الكتابية بالجامع المذكور ، ويصف الدور الذي تلعبه هذه الزخارف في تحلية الشريط الكتابي ، ويذكر أنواع الوريقات النباتية فيها ، ويقارن بعضها ببعض الآخر ، ويلاحظ في بعضها قدماً يلحقها بعصر تأسيس الجامع ، ويلحظ في البعض الآخر شهاً بزخارف العصر الفاطمي الأخير ، ويبدى أسفه لقلة ما لديه من المادة التي تمكنه من التأريخ لتلك الكتابات ، وهو يدرك في الجامع الحاكمى أسلوبين متميزين من الكتابة ، أحدهما أقدم من الآخر ، استطاع أن يدرك هذا القدم من طراز الزخرف الذي يلحقه ، وهو هنا يعرض عفواً لشيء من التحليل الكتابي ، قاده إلى ذلك رغبته في دراسة الزخارف — وهكذا يستطيع الإنسان أن يعثر في هذا المؤلف على بشائر الدراسات التحليلية للكتابات الكوفية ذات الزخارف^(٤) وقد أنضجت الأيام رغبة طالت تجول طويلاً في نفس فلورى ، فنجده في عام ١٩٣٠ يتناول الأشرطة ذات الزخارف الكتابية في « آمد » بالدراسة التحليلية فيحظى الفن الكتابي على يديه بنصيب من العناية^(٥) ، وتظهر بجلاء ، ولأول مرة رغبته في الإفصاح عن الجانب الكتابي في الأشرطة الكتابية ذات الزخارف النباتية ، مجموعة أشكال .

وهو يرى في هذه الأشرطة نوعاً من أجود مبتكرات الفن الإسلامي وأروعها^(٦) ، ويبدى دهشته من إغفال مؤرخي الفنون أمر دراسة هذه الأشرطة الكتابية ، ويعزو السبب في ذلك إلى أن الكتابة الكوفية عسيرة القراءة صعبة التناول ، ثم يقول : — والى بفهم الإنسان حق الفهم تركيب الزخرف الإسلامي ، يجب عليه أن يضم إلى التحليل الزخرفي التحليل الأبجدي ، لأن الكتابة والزخرفة تحتلطان في هذه الأشرطة أشد الاختلاط ، كما يرى الدراسة الكتابية ضرورة لتوكيد النتائج التي يحصل عليها الإنسان من دراسته للزخارف المتصلة بها^(٧) . ويقرر فلورى أن فن الأشرطة الكتابية بلغ كمال نموه في القرن الخامس الهجري — الحادي عشر الميلادي ، واستخلص فلورى من دراسته للزخارف

(١) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسائل الأولى والثانية — مطبعة حجازي ، القاهرة .

. Hawary, *The Most Ancient Islamic Monument Known*. J.R.A.S., 1930.

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*.

— Ibid., pp. 11-15.

Flury, *Bandeaux Ornémentés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr, IX siècle*. Syria I. pp.

15-249 & 318-328, II, pp. 54-62.

Syria I, pp. 234-5.

الخطية التي على قبر محمود الفزنوي ، وجود أسلوبين زخرفيين كتائين شائمين في أنحاء العالم الإسلامي الشرقي ، أحدهما الكوفي الذي تستقر الكتابة فيه على أرضية نباتية تتكون من فرع نباتي متموج ، والثاني الكوفي المترابط ، أما الكوفي المورق ، وهو أقدم من هذين النوعين ، فقد عرفه العالم الإسلامي شرقه وغربه على السواء^(١) .

أشربة آمد الكتائية :

وهو يرى في آمد أصلح مكان لدراسة فن الأشربة الكتائية المزخرفة إذ فيها تتوفر الشروط الواجب توفرها في الدراسة العلمية المنظمة ، فهناك من الآثار المؤرخة تأريخاً دقيقاً ومن الصفات الفنية العالية ، ووحدة المادة المكتوب عليها ما يساعد على مثل هذه الدراسة ، ويتفق فلوري مع فان برشم في أن النقوش الروائية والسلجوقية في آمد تعتبر من أروع المنتجات الكتائية في العالم ، ويضيف إلى ذلك أنه لكي يدرس الإنسان أشربة « آمد » لابد له من دراسة الحروف الأبجدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادي عشر الميلادي أدوات خالصة للتعلية ، وخضعت في تطورها لقوانين الزخرفة الإسلامية خضوعاً تاماً ، ويلاحظ فلوري أن الفن الإسلامي الغربي الذي توجد منه أمثلة طيبة في القاهرة الفاطمية لم تنل الكتابة فيه مثل هذه الصفات الزخرفية الممتازة التي تتصف بها كتابات آمد . ويعترف فلوري بفضل فان برشم في إمداده بالصور التي اعتمد عليها في دراساته ، ثم يشرح طريقته في الانتفاع بهذه الصور في التحليل الأبجدي ، وطريقته في تقسيم الحروف إلى مجموعات ، وتفضيله البدء في كل مجموعة منها بالحرف المفرد لتيسير معرفة صورته الأخرى في حالة الإبتداء والتوسط والاختتام ، ويوضح طريقة ترتيبه لصور الحروف التي يحمل اللام ألف آخرها خطأ .

وقد أثار فلوري أن يبدأ دراسته لنقوش « آمد » الزخرفة بدراسة نقوش « المقياس » وهي أقدم من تلك بنحو المائة سنة ، وهو يرى في بساطة نقوش المقياس أساساً صالحاً يساعد على إمكان إدراك طبيعة كتابات القرن الحادي عشر الفنية بالزخارف ، ويسترعى نظره في نقوش المقياس شدة قيام الحروف وانبساطها على مستوى التسطيح ، ويلحظ فيها على بساطتها نوعاً من الزخرف التماثلي الناشئ من تجاوز الحروف الطالعة ، وهو لذلك يعتبرها نوعاً من الأشربة الكتائية الزخرفية ، ويشرح فلوري الكيفية التي تتكون بها العصابة الخطية ، ويتساءل عما إذا كان تكون العصابة الخطية خاضعاً لقانون زخرفي معين ، ويقارن كتابات « ميفارقين » بكتابات آمد ويصفها بالقصر النسبي^(٢) .

ثم يتناول فلوري كتابات « آمد » المؤرخة ٤٣٦ هـ باسم « الأمير أحمد » فيقول عنها إنها من النوع المورق المتطور تطوراً كبيراً ، يصف حروفها ويتكلم عن الزخارف التي تلحقها ويقارن زخارفها بزخارف جامع الحاكم ، ويشير إلى الزخرفة القوسية التي ترى في القوائم ، ثم يحللها تحليلًا أبجدياً^(٣) .

ثم ينتقل إلى نقش آمدي آخر مؤرخ ٤٣٧ هـ فيه عناصر زخرفية جديدة ، ويصف حروفه ، ويحلله بدوره تحليلًا أبجدياً

(١) Syria I, p. 236.

(٢) SYRIA I, p. 239.

(٣) SYRIA I, pp. 242/243.

ثم ينقل إلى كتابة مؤرخة ٤٤٤ هـ لا تختلف من حيث أسلوبها الكتابي عن سابقتها، يدرك فيها تطوراً في الزخارف ، وهو كمادته يصفها وينوه بزخارفها ويحللها تحليلاً أجبدياً^(١) .

وقد أجاز فلورى لنفسه بعد هذه الدراسات أن يفرد لآمد أسلوباً كتابياً خاصاً ، وفي سنة ١٩٢٢ تناول فلورى نوعاً من كتابات آمد يختلف بعض الشيء عما سبق أن عالجها منها هو النوع المضرر ؛ وقد وجد من المستحسن أن يبدأ بدراسة الكوفي المضرر « في رادكان » جنوب بحر قزوين المؤرخ ٤٠٧ هـ لكي يتخذ منه أساساً لفهم كتابات آمد المضررة^(٢) ، وهو في دراسته لكتابات آمد المضررة يتعرض لهذا النوع من الكتابات في مصر فيقول إنه لم يشع فيها إلا بعمد قيام الدولة الأيوبية ، ويذكر بعض أمثلة الكتابات الكوفية المضررة في مصر على سبيل المقارنة كمحراب الأنفل في المسجد الطولوني والكتابة الموجودة بصحن الجامع الأقمر (٥١٩ هـ) ومشهد السيدة رقية وقبة أخوات يوسف في القاهرة .

أشربة الأزهر الكتابية :

وفي عام ١٩٣٦ يتناول فلورى كتابات الجامع الأزهر بدراسة تحليلية مستفيضة^(٣) ، نشر فلورى لأول مرة عام ١٩١٢ أول دراسة تحليلية للأشربة ذات الكتابات التي توجد منها أمثلة كثيرة في مساجد العصر الفاطمي في مصر ، وكان تناوله لتلك الأشربة لا يتجاوز أول الأمر دراسة ما فيها من العناصر الزخرفية النباتية المختلطة بالكتابات ، وكانت الكتابة الكوفية غير معروفة له إذ ذاك ، وبفضل تشجيع « فان برشم » ومعاونته أخذ فلورى يحس جمال هذه الكتابات التي لعبت دوراً هاماً في مضمار الفنون الإسلامية .

ويرى فلورى في مصر أصلح مكان لتتبع تطور هذا النوع من الكتابات على مختلف المواد ، على الحجر والخشب والجبس ، ففي القاهرة من الآثار الدينية الكثيرة ذات الأشربة الكتابية ما يمكن من دراسة الدور الهام الذي قدر للزخارف الكتابية أن تلعبه على العمارات الإسلامية ، ثم يشير فلورى إلى أثر القرن الرابع الهجري في تطور الأشربة الكتابية القرآنية التي بدأت تدخل في عداد زخارف السطوح^(٤) .

* * *

ثم يتعرض فلورى للأساليب الزخرفية التي توجد بتفصيرة الجامع الأزهر ، ويحمد للجنة حفظ الآثار العربية إزالتها لطبقات الجبس التي كانت تغطي هذه الزخارف فتحجبها عن الأعين ، ويعزو إلى التحاليل الكتابية والزخرفية فضل التغلب على مشكلته ظلت مستعصية مدة طويلة ، هي مشكلة التأريخ للاصلاحات المتوالية التي أجريت بالجامع المذكور .

وهو يضيف إلى ذلك أن الزخرف الطولوني لم يكن يعتبر الشريط ذي الكتابة عنصراً زخرفياً كما كان يعتبره

SYRIA I, p. 244. (١)

SYRIA II, pp. 54, 55, 56-60, 61. (٢)

SYRIA XVII, pp. 365/376. (٣)

SYRIA XVII, p. "365". (٤)

للزخرف الفاطمي^(١) إذ لم يكن يعنى مزخرف العصر الطولوني بغير إثبات النص الديني على شريط الكتابة .

ويرى فلورى أن الأشرطة الكتابية تخفف كثيراً من الملل الذى ينشأ من اجتماع عدة عناصر كلها زخرفية بحث^(٢) ثم يتكلم عن زخارف الحائط الشمالى الشرقى فى الأزهر ويذكر أنواع الزخارف النباتية التى تسود فى الأشرطة الكتابية وخارجها ، ويدرك من أنواع الزخارف النباتية «البالت» ، والزخرفة ذات الوريقات الثلاثة وذات الوريقتين (البلتين) ، كما يدرك فى هذا الحائط أسلوبين كتابيين يرجع أحدهما إلى خلافة المزم والآخر إلى خلافة العزيز يمتاز الأول عنده بغير فى الزخارف النباتية ، والثانى بمجودة تلك الزخارف مع قلتها ، ويلاحظ فى الأجزاء التى ينسبها إلى عصر العزيز شيئاً من اللين فى الحروف : فى قائم الصاد وقائم الطاء وشكلة الكاف ، وفى حرفى النون والهاء^(٣) ، وشيوع النون المرطبة المختمة والفردة ، والهاء المشقوقة بخط مقوس نحو اليسار ، وتشابه حرفى الطاء والداد ، وانكباب شكلة الكاف إلى الخلف^(٤) .

ويلعب فلورى أثر الزخارف العباسية فى زخارف الأزهر النباتية (خارج الأشرطة) ، ويدرك قدّم زخارف عصر العزيز عن سابقتها ، ولو أنه يعتقد بصفة عامة أن الزخارف النباتية كانت قد بدأت تدخل فى طور التقدم والاكتمال منذ عصر المزم^(٥) ، ويشير إلى تطور زخارف الجص فى هذا الحائط ، ذلك التطور الذى يسم الزخارف العربية بوجه عام فى القرن العاشر الميلادى ، ويذكر بهذه المناسبة علاقة هذه الزخارف الجصية بمثلاتها فى دير السريان^(٦) .

أما الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل أروقة القبلة عن الصحن ، فقد استطاع فلورى بمؤونة ملاحظات فان برشم وأسلوب الكتابة أن يؤرخ لمهارة هذا الحائط بطريقته الإستنباطية الخاصة .

ويدرك فلورى فى هذا الحائط ثلاثة أساليب كتابية من عصور مختلفة أقدمها عنده يرجع إلى عصر العزيز لشدة شبهه بأسلوب الكتابة فى بعض مواضع الحائط الشمالى الشرقى ، ويوجد هذا الأسلوب دأراً حول رأس العقد الفارسى وفوق الخنيتين الزخرفيتين المحيطتين به ، على شكل أشرطة كتابية ، أما كلمتا « الملك لله » التكررتان على يمين ويسار العقود الفارسية فى شكل شريط مبتور ، فبدل أسلوبهما على طراز مختلف ومتأخر ، وهناك أسلوب ثالث يرى فى شكل أشرطة أفقية فى أسفل (التبيان) ريك الكتابية ، وهو بلاشك من عصر أكثر تأخراً .

وإن كان من الضرورى أن نستخلص من مقال فلورى هذا شيئاً عن طريقته الخاصة فى دراسة الأشرطة الكتابية ، أمكن أن نقول إنه كان يدرس هذه الأشرطة على اعتبار أنها زخارف إسلامية من نوع لم يفتن إليه مؤرخو الفنون من قبل ، وأنه عنى بها ضمناً وهو يدرس تطور الزخارف النباتية التى تقترن بالكتابة ، ووجد نفسه مضطراً ، وهو يفعل ذلك ، إلى دراسة المنصر الكتابى الذى بدونه لم يكن ميسوراً إدراك التطور الذى أصاب الزخارف النباتية ذاتها ، ولعله كان

(١) SYRIA, XVII, pp. 367/8.

(٢) SYRIA, XVII, p. 368.

(٣) SYRIA, XVII, p. 369

(٤) SYRIA, XVII, p. 370.

(٥) SYRIA, XVII, p. 372.

(٦) SYRIA, XVII, p. 372.

ينفي في نهاية الأمر أن يقرر لكل عصر أسلوبه الزخرفي الخاص ، ومن ثم أسلوبه الكتابي الخاص ، عساه يستطيع بعد تقرير شيء من هذا القبيل أن يؤرخ للأثر غير المؤرخ بما قد يكون عليه من كتابات وزخارف ، وكذلك التحفة غير المؤرخة .

محاولة اكتشاف قاعدة لتأريخ التحف الزخرفية غير المؤرخة :

وأحدث ما كتب فلورى ما نشره في مقال في «موسوعة الفن الإيراني» عن الكوفي الزخرفي على الحرف^(١) ، في هذا المقال الذى ظهر بعد وفاته بعامين يقول إنه ليس هناك فن استخدم الكتابة في زحرفة المباني الدينية والمدنية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين ، بقدر ما استخدمها الفن الإسلامى ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة من ذلك النوع المعروف بالكوفي الذى تتكون من قوائمه وانبساطاته أنواع من التصميمات الزخرفية التى تحلى المساحات .

وفي هذا المقال يقرر فلورى أن شرق العالم الإسلامى أنتج أنواعاً مختلفة من الكوفي المزخرف لم ينتج مثلها غربه^(٢).

ثم يقول إنه بينما عنى المشتغلون بالكتابات بالحصول على وثائق خطية بدراسة الكتابات التى تحلى المباني الدينية ، بأمل إمكان الوصول إلى تأريخ مضبوط لتلك المباني ، على نحو ما حاول «فان برشم» ، نجد الكتابات التى تحلى منتجات الفنون الفرعية مهحلة لا تلقى مثل هذه العناية ، ومعظم هذه الكتابات عبارات دعائية أو تصوفية قل ما يتبين الإنسان فيها اسم الصانع ، ولا يكاد يجد طالب الفنون الإسلامية الذى لا يحدق العلم بهذا النوع من الكتابة ، ما يلقي ضوءاً على هذه التحف ، من حيث زمن صنعها ، رغم كونها من أبداع ما أنتج رجل الفن المسلم^(٣).

وواضح أن غرض فلورى في مقاله عن «الكتابات الكوفية على الأواني المزخرفة» هو الوصول إلى خصائص أسلوبية لكل عصر ، بحيث يغدو ممكناً بهذه الخصائص تأريخ القطعة غير المؤرخة تأريخاً أدق وأضبط .

وضع فلورى في المكان الأول من اهتمامه أن يصل إلى قاعدة خطية ثابتة لكل عصر ، يمكن الإعتماد عليها في تأريخ التحفة بما عليها من أسلوب الكتابة ، والوسيلة الطبيعية عنده للوصول إلى هذه القاعدة هى الالتجاء إلى الكتابات المؤرخة في إيران ، ليستخرج منها أنماطاً يقىس بها الكتابات غير المؤرخة (بطريق المقارنة الأسلوبية) ، وبذلك يستطيع أن ينسب الأثر ذا الكتابة والتحفة ذات الكتابة كلاً إلى عصره .

ومن ثم فهو يحصر الكتابات الكوفية في أنواع ، هى : البسيطة والورقة وذوات الأرضية الباتية ، ويتحقق من تاريخ كل منها ، ويتعرف خصائصه ، ويقارن الكتابات غير المؤرخة بهذه الكتابات ذات التاريخ ، ليحل بذلك مشكلة من مشكلات الفن الكتابي الإسلامى على الخزف والمنسوجات والمباني والأحجار القبرية وغير ذلك من التحف والآثار التى تحتاج إلى تأريخ ، لإلحاق كل منها بعصره بطريق الاستدلال .

* * *

S.P.A., II Chapt. 46 B. pp. 1743-1769 "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery. (١)

S.P.A., II, p. 1743. (٢)

S.P.A., II, pp. 1743/44/48. & 1750-69. (٣)

أما « مارسيه » في مؤلفه^(١) فيتناول الكتابة الكوفية على اعتبار أنها نوع من أنواع الزخارف الإسلامية ، وهو يعرض لها عند كلامه عن الزخارف المعمارية في عصورها المختلفة ، فيذكر الزخارف الكتابية إلى جانب الزخارف النباتية والزخارف الهندسية ، وهو لا يتعرض لهذه الكتابة بتحليل أبجدي ، وإنما يكتفي بوصفها وصفاً عاماً ، مشيراً إلى ما قد يكون بين بعضها والبعض الآخر من فرق في الأسلوب أو تفاوت في درجة الإجابة .

وبجمل أن نشير هنا إلى المواضيع التي تعرض فيها «مارسيه» إلى الكتابة الكوفية ، فنجد في كلامه عن فنون شمال أفريقية في عصر الأغالة^(٢) يذكر كتابة القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ، ثم يتناول كتابات شمال أفريقية بكلام عام موجز خلاصته أن تلك الكتابة كانت من البساطة بحيث لم تبلغ أن تكون عنصراً من عناصر الزخرفة ، بعكس كتابات القرن الحادي عشر الميلادي التي غدت عاملاً زخرفياً بالغاً حدّاً بعيداً من الروعة والجمال — كما في القيروان ، حيث داخلتها الزخارف واختلطت بها اختلاطاً صعب معه أن يعدد الإنسان عناصر الزخرفة الإسلامية دون أن يدخل فيها عنصر الكتابة ، وفي اعتقاده أن ذلك كان بتأثير الشرق الإسلامي ، وعنده أن النضوج الذي انتهت إليه الكتابة حتى أصبحت عاملاً زخرفياً ، إنما تم واكتمل في شرق العالم الإسلامي ، وهو يشارك فلوري الرأي أن كتابات « آمد » في ديار بكر مثال طيب لما بلغته الكتابة من الإتقان الزخرفي ، وهو ينسب الفضل إلى فلوري في دراسة كتابات « المقصورة » بجامع القيروان^(٣) .

ويتطرق « مارسيه » بعد ذلك إلى وصف الحروف ، ويخص الحروف ذات الزخارف ببنائية واضحة ، فيصور منها الحروف الطامعة ، ويبين ما لحق نهاياتها من زخارف^(٤) ، ويستعرض على سبيل المقارنة الأسلوبية نماذج من كتابات القيروان الزخرفية وكتابات تونس ومنستير ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، ويقارن كتابة القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين بكتابة القرن الثاني عشر ، ويظهر بجلاء كيف انتهى تطور الخط إلى انحطاطه في مجموعه في عصر بني حماد في الجزائر (٣٩٨ / ٥٠٠ هـ) وبني خراسان في تونس^(٥) حيث اختفت من نهايات الحروف الطامعة تلك الوريقات الزخرفية التي كانت تحلها ، وحيث عادت الكتابة ثانية إلى حالة من البداوة تسترعى النظر ، وبلغت ، برغم ذلك ، من التعقيد حدّاً يصعب معه قراءتها . وفي القرنين السادس والسابع الهجريين ، ماتت الحروف إلى الإستدارة بتأثير الشرق الإسلامي منذ العصر السلجوقي ، وتبدت هذه الظاهرة واضحة في شواهد القبور^(٦) .

وهو في الفصل الذي يعقده لفن الخلافة الأموية في قرطبة (القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي) ، يعرض علينا نماذج من

(١) G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T. I. II.

(٢) *Manuel*, T. I, p. 165.

(٣) G. Marçais, *Manuel*. T. I, p. 165/6/7.

(٤) Marçais, *Manuel* I, p. 166, fig. 92.

(٥) *Ibid*, p. 169.

(٦) أنظر :

Van Berchem, *Inscriptions Arabes de Syrie*, 1897 Notes d'Archéologie, tir. à part du J. Asiatique.

كتابات قرطبة وطليلة ومدينة الزهراء^(١)، ويقارن بينها على طريقته مقارنة سريعة، ويخلص من ذلك إلى أن كتابات مدينة الزهراء كانت أكثر ازدهاراً من كتابات قرطبة وطليلة، وبأسف أن تكون قلة الآثار القائمة في مدينة الزهراء سبباً في حرماننا من ثروة كتابية هائلة، ويشير إلى أن كتابات عصر خلافة قرطبة كثيرة الشبه بكتابات القيروان في القرن التاسع الميلادي.

وبنفس الطريقة يعالج «مارسيه» كتابات عصر بني عباد في إشبيلية (القرن الخامس الهجري)، والمرابطين في مراكش والجزائر (٤٤٨/٥٤١ هـ) والموحدين في الأندلس وشمال أفريقية (٥٤١/٦٦٦ هـ)، ويرى أنه منذ عصر خلافة قرطبة أخذت الكتابة الكوفية تلعب دوراً هاماً في الزخارف، غير أنه يلاحظ أن الكتابة المستديرة بدأت تزاحمها وتقلها على أمرها، وكادت مهمة الكتابة الكوفية تقتصر على النصوص الدينية، وأخذت — كما حدث في مصر في العصر المملوكي — في الإنزال، فأصبحت لا ترى في واجهات المباني ولا تكتب بها النقوش التأسيسية: كتب بها حول المحارب كما في جامع تلمسان، ونقشت بها العبارات الدعائية الموجزة في مواضع ثانوية مثل كلمات الله — أعوذ بالله — والله^(٢) على نحو زخرفي فيه توريق وتحميل وتمقيد (ترابط) يدخلها في نطاق الموضوعات الزخرفية، ويقارن «مارسيه» على عادته بين هذه الكتابات وكتابات مدينة الزهراء والقيروان ذات النهايات الورقية (من القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي) ويسوق أمثلة من كتابات سرسطة القصيرة القوائم، والتي ترتبط قواعدها في أشكال هندسية بارعة تكاد تغطي على عنصر الكتابة وتنتهي قوائمها بزخارف ورقية متناثلة — وهذه الكتابة تثبت في مهارة مقدرة رجل الفن العربي على الجمع بين الزخارف الخطية والهندسية والنباتية في تصميم واحد^(٣).

وعلى النحو السابق يتكلم مارسيه عن الزخارف الكتابية في عصر أعقاب الموحدين (من القرن الثالث عشر) إلى القرن الرابع عشر، وهم بنو الأحمر في غرناطة وبنو حفص وبنو عبد الواد في تلمسان وبنو مرين في فاس.

ويقول مارسيه ما خلاصته أن رجال الفنون المسلمين لم يستخدموا الكتابة، ولا سيما الكتابة المستديرة، بثل الكثرة والإجادة التي تبدو في كتابات هذا العصر في أفريقية والأندلس على السواء، فهي، في كل من المكانين تغطي المساحات الواسعة من سطوح المباني، وتسون الأشرطة الكتابية، قوامها الآيات القرآنية والعبارات الدعائية التي تزجي عادة إلى مؤسس البناء، وقل بسبب شيوع استعمال الخط اللين استخدام الكتابات الكوفية قلة جعلت منها كتابة تذكارية، وأشهر الكتابات الكوفية من هذا العصر كتابة المحراب في جامع «سیدی أبي الحسن» في تلمسان (٦٩٦ هـ)، والمصابات التي تحلي تيجان الأعمدة في «مدرسة المطارين» (٧٢٣ هـ) والكتابات الإهدائية التي على باب «شلا» (٨٣٩ هـ) والكتابات التي على الجص والحشب في مدرسة «أبي الصانية» (٧٥٦/٧٥٢ هـ) وهذه، على وجه الحصر، هي آخر الكتابات الكوفية التذكارية للمروفة من حكم أعقاب الموحدين في شمال أفريقية والأندلس^(٤).

Marçais Manuel, T. I, pp. 268-269.

(١) أنظر

Ibid, p. 404, fig. 232 & p. 405, fig. 233,

(٢) أنظر

Ibid, p. 407, fig. 235

(٣)

Marçais, Manuel, T. I, p. 631.

(٤)

Bel, Inscriptions de Fès, p. 377/8/79.

أما ملوك « المدجنين » (القرن الرابع عشر الميلادي) فقد استخدموا الكتابة الكوفية المضمرة في أغراضهم الفنية ، كتبوا بها العبارات الدعائية على بعض حوائط « الكزاز » أو القصر الذي كان أنشأه « بنو عباد » في إشبيلية على غرار قصر الحمراء في غرناطة ، ورممه وأعادته إلى حالته الأولى ملوك المدجنين ، ثم سجلوا فوق حوائطه خضوعهم لسلطانهم المسيحي « دون بدور »^(١) — وفي استخدام الكتابات الكوفية وأصاليب الفن الإسلامي وتفضيله بعد انتهاء حكم العرب المسلمين في الأندلس دليل واضح على مقدار تأثير الغرب بفنون المسلمين .

وفي عصر « الأشراف السعديين » في مراکش (١٢٩٠/٩٥١ هـ) اقتضت مهمة الخط الكوفي على كتابة بعض النصوص القصيرة والعبارات الدينية^(٢) ، وأصبح الخط المستدير ذوق العصر ، وانزوى الخط الكوفي وضاد الخط اللين بوجه عام .

مهود ليفي بروفنسال :

« أما ليفي بروفنسال » ، فيرى أن شرق العالم الإسلامي أغنى من غربه بالكتابات المؤرخة التي ما تزال في مواضعها الأولى^(٣) ، وفي نظره أن الكتابات المؤرخة المثبتة في أماكنها خير ما يعين على الدراسة المنظمة المتبعة في علم الكتابات ، وينتقل بعد ذلك إلى موضوع كتابه الذي جمع فيه الكتابات الأسبانية المعروفة وغالبها شواهد قبور من جهات مختلفة في أسبانيا العربية ، كقرطبة وأشبيلية وبطليوس وماردة وطليطلة وأبله وطركونة وألبيرة والقنت والمرية وجيان وغرناطة وغيرها .

وهو يتناول في المقدمة بعض الكتابات الأندلسية بالتحليل الأبجدي ككتابات قرطبة (من القرن الثالث والقرن الرابع والقرن الخامس للهجرة)^(٤) ويعرض نموذجاً واضحاً لكتابات أشبيلية في القرن الخامس الهجري^(٥) ونموذجاً آخر من كتابات « طليطلة » المزخرفة من القرن ذاته^(٦) ، ثم يحلل بعض كتابات طليطلة المؤرخة ٤٣٢ هـ « والمرية » المؤرخة ٥٢٧ هـ^(٧) ، ثم يعرض نموذجاً من كتابات « غرناطة » اللينة المؤرخة ٧٤٩ هـ المكتوبة على أرضية من الزخارف النباتية .

كتب ليفي بروفنسال في مقدمة كتابه شيئاً عن عادة اتخاذ الشواهد لتسجيل الوفاة في غرب العالم الإسلامي ، تلك الشواهد التي عرفت في شمال أفريقيا باسم « المقابريات » ، وفي الأندلس باسم « التآريخ »^(٨) ، ثم تعرض لطريقة رسم

H. Basset et Lévi-Provençal, *Chella*, p. 31.
Marçais, *Manuel* T. II, p. 650 fig. 367.

(١) « عز لمولانا السلطان دون بدور »

(٢) مدرسة « الشراطين » في فاس (لاحظ تكرار كلمتي « الملك لله » بالخط الكوفي في أعلى العقود) .
Marçais, *Manuel*, T. II, pp. 427, 765.

(٣) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes Texte et Planchés (LEYDE ... PARIS MCMXXI)* 1931, *Introduction*.

(٤) Lévi-Provençal, I.A.E., *Intr.* p. 30 figs. 1, 2, 3.

(٥) *Ibid.*, p. 31, figs. 4, 5.

(٦) *Ibid.*, p. 33, Figs. 7-8.

(٧ ، ٦) *Ibid.*, p. 24-25.

(٨) أي التآريخ لوفاة

الكلمات منذ كانت للغاربة طريقة تختلف عن طريقة المشارة بعض الشيء في رسم الكلمات^(١) .

وصف بروغنسال الحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة بقدر ما سمح به المقام في مقدمة كتابه ، وهو في مواضع منها يحيل القارئ إلى ما كتبه مارسيه وفلورى ، ولا يفوته أن يشير إلى وجوده بين كتابات الأندلس في القرن الرابع الهجرى وكتابات القيروان في عصر الأغالبة (القرن الثالث الهجرى) ، ويذكر سبق العالم الإسلامى الشرقى إلى زخرفة الكتابة بالأوراق النباتية ، وشيوع الكتابة المستديرة فى الأندلس فى عصر بنى نصر (القرن الثامن الهجرى) .

مجهود جليل دافيد ويل :

أما « جان دافيد ويل » الذى اضطلع بالجزء الخاص « بالأخشاب ذات الكتابات » من الدليل العام لدار الآثار العربية^(٢) ، فإنه تناول الكتابات الكوفية بشيء من الوصف الموجز في مقدمة قصيرة لمجموعة اللوحات ؛ بدأ كلامه بالإشارة إلى بساطة الكتابة الكوفية أول الأمر ، ثم تكلم عن تأثير الكتابة الطولونية على الأخشاب بأسلوب الزخارف « السامرية » من حيث إتقانها على الحشب بطريقة « القطع المائل » *slanting cut* ، وهو يستشهد فى ذلك بما يقوله « فلورى » عن تأثير زخارف الجص فى دير السريان بأسلوب سامرا ، وهى معاصرة للزخارف الطولونية^(٣) ، وبما يقرره « هرتزفيلد » من تأثير الفن الطولونى بالفن السامرى فيما كتب عن سامرا^(٤) ، وهو يصف الحروف الكوفية الطولونية على الأخشاب باللفظ النسبى ، وبالقصر ، بحيث تبدو ذات مسحة من القوة والقل ، ويستشهد بإفريز الكتابة الذى يوجد فى أسفل السقف بالجامع الطولونى ، ويعتبره نموذجاً صادقاً للكتابة الطولونية ، ويرى « جان دافيد ويل » ، أن هذا الأسلوب المستحدث فى الكتابة انقضى فى مصر بانتضاء أيام أحمد بن طولون^(٥) .

ثم يصف كتابات العصر التالى ، عصر الأخشيديين والفاطميين ، بأنه كان فى مجموعة عصر تجويد ارتقت فيه الزخارف الخطية التى كانت قد أخذت فى الظهور قبيل العصر الطولونى — وهو يلاحظ ميل القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) إلى التوريق ، تلك الظاهرة الزخرفية التى بلغت كمالها فى مصر فى القرن السادس الهجرى — الثانى عشر الميلادى^(٦) .



أما حسن الهوارى فكان قد بدأ فى مجال الكتابات جهداً مشكوراً ، فنشر بحثين تحليلين عن شاهدين من شواهد

Lévi-Provençal, (*La Langue des Inscriptions*), pp. 26-27. (١)

J. David Weill, *Cat. Gén. du Musée, Bois à Epigraphies, jusqu'à l'Epoque mameluke*. (٢)

Ibid, p. VII Introduction. (٣)

Ibid, pp. VII & VIII. (٤)

(٥) راجع ما كتبناه عن العصر الطولونى « تطور الكتابة فى القرن الثالث الهجرى » .

(٦) يلاحظ أن هذه الظاهرة اكتملت فى مصر منذ القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) وأن القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين (الرابع والخامس الهجريين) شهدا أنواعاً من الزخارف تفوق زخارف القرن الثالث بكثير — أما القرن الثانى عشر الميلادى الذى يشير إليه « جان دافيد ويل » فهو فى مصر نهاية الدولة الفاطمية ، وبمباراة أخرى نهاية الزخارف الكتابية ، حيث ساد بعد ذلك الخط النسخى الخالى من الزخارف

القبور هما أقدم شاهدين معروفين من العصر الإسلامي في مصر^(١)، نشر الأول في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من المجلة الآسيوية الملكية، بعنوان «أقدم أثر إسلامي معروف» مؤرخ ٣١ هـ (٦٥٢ م) من خلافة عثمان، والثاني في عدد أبريل سنة ١٩٣٢ من المجلة المذكورة^(٢) بعنوان «ثاني أثر إسلامي معروف» مؤرخ ٧١ هـ (٦٩١ م) من خلافة عبد الملك ابن مروان. درس في البحث الأول منهما علاقة هذا الشاهد المبكر بالكتابات العربية الجاهلية، وعنده أن نقش القاهرة (٣١ هـ باسم عبد الرحمن بن خير الحاجر) رابع نقش حجرى معروف، ثم استخلص منه أبجدية خاصة.

وهو في البحث الثاني يقارن بين كتابة شاهد ٧١ هـ وشاهد ٣١ هـ، ويظلمنا على ما في هذا النقش المؤرخ ٧١ هـ من تحسين ظاهر.

ويعتبر يوسف أحمد أول من أحيا الكتابة الكوفية في مصر بعد رقدتها الطويلة، وهو مجود من الطراز الأول، وله في هذا الخط آراء ضمنها مجالتين باسم «الخط الكوفي»^(٣)، وعلى يديه تعلمنا حذق قراءة النصوص الكوفية.

(١) The most Ancient Islamic Monument Known - (dated A.H. 31, A.D. 652), from the time of the third Calif Uthman. J.R.A.S., pp. 321-333, (April 1930).

(٢) The Second Oldest Islamic Monument Known, dated A.H. 71 (A.D. 691) from time of the Omayyad Calif Abdel-Malik ibn Marwan, J.R.A.S. 289, 293 (April 1932).

(٣) نشرتهما مطبعة حجازى القاهرة عامى ١٩٣٠، ١٩٣١.

الفصل الرابع

تقسيم الكتابات الكوفية

* تقسيم الكوفي تقسيماً تقليدياً بحسب هيئته إلى :
كوفي بسيط ، وكوفي مورق ، وكوفي ذي أرضية نباتية ،
وكوفي مضفر ، وكوفي ذي إطار ، وكوفي هندسي الأشكال .

المخطوط التي صدرت عن الكوفة :

* الأفضل تقسيمها بحسب ما كانت تؤديه من وظائف
إلى :

(١) خط التحرير الخفيف .

(٢) الخط الثقيل

وتقسيم الخط الثقيل إلى :

(١) كوفي المصاحف (ب) الكوفي التذكاري .

التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية

اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الكتابات الكوفية تقسيماً تقليدياً إلى الأنواع الآتية :

١ — الكوفي البسيط : وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضيير ، ومادته كتابية بحت ، وقد شاع في العالم الإسلامي شرقه وغربه في القرون الهجرية الأولى ، وبقي الأسلوب المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر ، ومن أشهر أمثله على ما مر كتابة قبة الصخرة في القدس وكتابة مقياس النيل في القاهرة وكتابة الجامع الطولوني ، وغالبية الكتابات التي ترى على شواهد القبور في مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامي .

٢ — الكوفي المورق : وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستقيمة ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال .

ولقد بدأت ظاهرة التوريق هذه في صورتها الأولى في مصر قبل أن يتقدم القرن الثاني الهجري ، وبلغت في مصر درجة تبعث على الاعتقاد بأنها صادفت فيها مكاناً مناسباً لنموها واكتهاها وذلك قبل منتصف القرن الثالث الهجري . ويطلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي وغربه ، حيث قدر لها أن تلعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة ، وأقدم كتابة مورقة شرقي العالم الإسلامي كتابة في المسجد الجامع في نابين في فارس مؤرخة ٢٨٨ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمي غاية ما بلغت هذه الظاهرة في مصر من النمو والتطور والارتقاء .

ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد في المقصورة في الجامع الحاكمي من نهاية القرن الرابع الهجري . والأفاريز الموجودة في آمد شمالي العراق .

٣ — الكوفي ذي الأرضية النباتية : (الكوفي المحمل) وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، وأشهر أمثله في إيران وفي غزنه وفي مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الأفريز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك .

٤ — الكوفي المضفر (المقعد أو المترابط)^(١) : وهو نوع من الزخارف الكتابية التي بولغ في تمقيدها أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة ، كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكي ينشأ من ذلك إطار جميل من التضيير ، وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع هي من أوائل القرن الخامس الهجري ، عرفه شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد تقريباً ، وأقدم أمثلة في فارس في قلعة رادكان (٤١١ هـ) وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان (في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ) ، ومن أشهر أمثله وأكثرها

(١) وقد سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن جهود « سام فلوري » .

تفقيداً في إيران كتابة في ضريح « بير - ي - ع - ع - ع » من القرن الخامس ٤١٨ هـ ، ومن أشهر أمثله في مصر الأشرطة الكتابية المضمرة في ضريح الخلفاء العباسيين بالقاهرة ، بالغة درجة قصوى من التعقيد ، وهي معاصرة لحكم الظاهر بيبرس المملوكي (٦٥٨ / ٦٧٦ هـ) ، والكتابة المنعوتة في الرخام في مدح جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلمة .

والمدرسة المراكشية من أكثر المدارس الكتابية إنتاجاً لهذا النوع وإبداعاً فيه ، ومن أشهر أمثله هناك كتابات جامع تازة المضمرة ، وجامع « سيدى أبى الحسن » في تلمسان ٦٩٦ هـ ، وكتاب « باب شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ ، وكتابات مدرسة أبى العنانية ٧٥٢ / ٧٥٦ هـ ، ومنه كتابات « الكزاز » في إشبيلية باسم سلطان الدجنين « دون يدرو » ، من القرن الرابع عشر الميلادى - الثامن الهجرى .

• الكوفي الهندسى الأشكال : ويمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا ، أساسه هندسى بحت ، ولا تزال نشأته غامضة ، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وفارس والمعروفة « بالهزارباف »^(١) هي التي أوحى به ، وهو شائع في مساجد إيران والعراق .

وأشهر أمثله في مصر في مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣ / ٦٨٤ هـ) ومسجد زين الدين يوسف (٦٩٣ هـ) وتربة أم السلطان المعروفة بتربة الوالدة صاحبة القبتين السلطانيتين بقرافة السيوطى من أواخر القرن السابع الهجرى ، وكتابة في مسجد البردنبى بالدواودية في القاهرة (١٠٢٥ هـ) ، وكثير استخدامه في العصر التركى الأخير ، وتوجد منه أمثلة في مساجد فوه ورشيد الأثرية .

ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية الثلاثة أو السدسة أو الثمينة أو المستديرة ، والنوع في مجموعه زخرفى بحت ، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ؛ إلى هذه الأقسام سالفة الذكر اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الخط الكوفى ، وهو التقسيم التقليدى الذى جروا عليه حتى الآن ، اضطرروا إلى تقسيمه على هذا النحو لأنهم جعلوا الشكل أساس التقسيم ، ولهم كل العذر في ذلك لأنهم تناولوه على اعتباره عنصراً من عناصر الزخرفة .

[انظر مجموعة أشكال ١]

* * *

ونحن نريد أن نخالف فلورى ومن نحاً نحوه من مؤرخى الفنون الإسلامية في تقسيم الكتابة الكوفية إلى الأنواع التى مر ذكرها ، ونرى من الأفضل تقسيم الكتابة التى صدرت عن الكوفة ، لا على أساس من هيئتها ، وإنما بحسب ما كانت تؤديه من أغراض .

ومن ثم فنحن نقسم الكتابات التى صدرت عن الكوفة إلى الأنواع الآتية :

١ - خط التحرير الخفيف ، أو خط « الديونة » والتدوين .

٢ - الخط الثقيل اليابس نوعاً ، أو الخط التذكارى .

٣ - خط المصاحف .

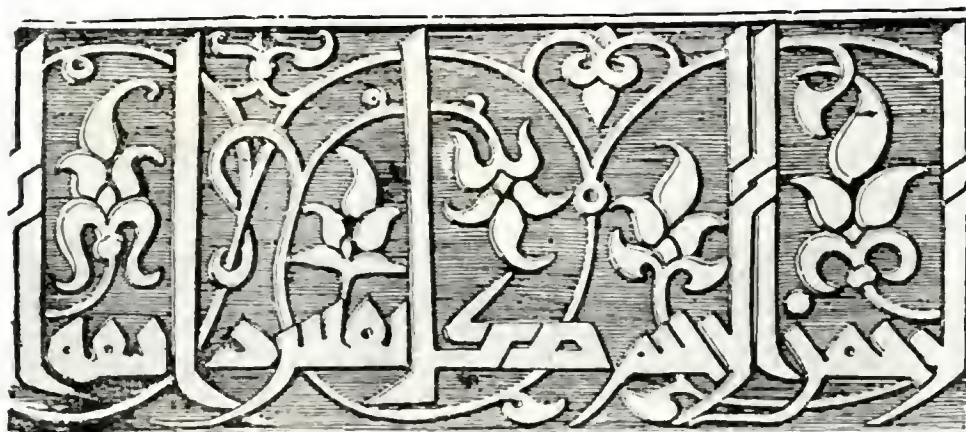
(١) وتتكون زخارف « الهزارباف » من وضع الطوب المختلف الحرق في أوضاع رأسية وأفقية بحيث تنشأ من ذلك أشكال هندسية وكتابية لا حصر لها .



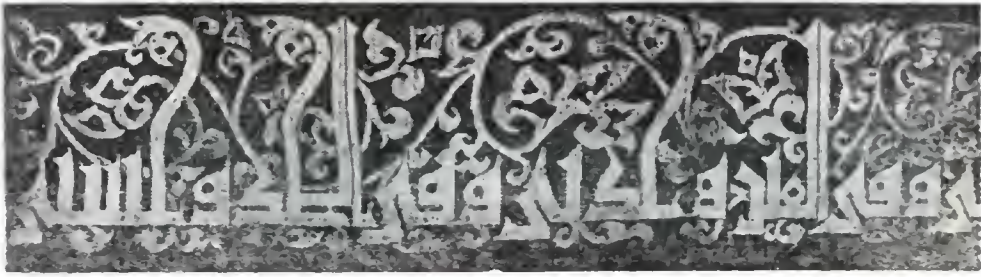
شكل ١ - (أ) كوفي بسيط على أرضية غير مزخرفة : الشريط الكتابي الدائر بأسفل السقف بالجامع العلولوني ، من القرن الثالث الهجري .



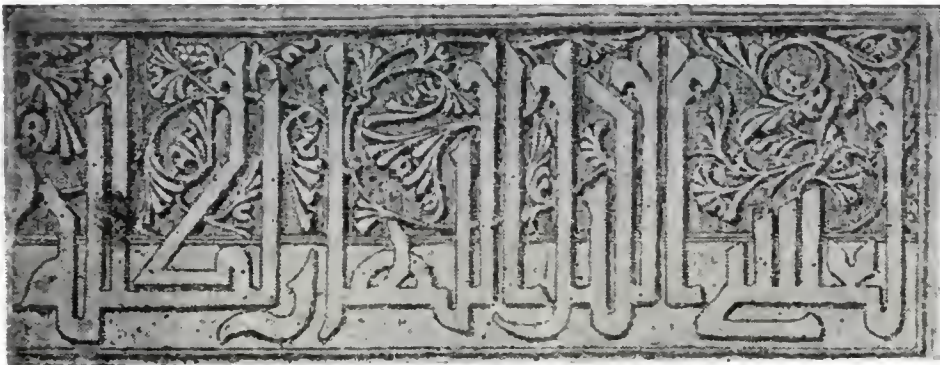
شكل ١ - (ب) كوفي موزق تذهبت فيه الأوراق النباتية من صلب الحروف ، مقصورة جامع الحاكم بأمر الله ، القاهرة ، القرن الرابع الهجري



شكل ١ - (ج) كوفي يرتكز على أرضية نباتية مكونة من فروع نباتية لا تتصل بالحروف إيران ، القرن الرابع الهجري - العاشر الميلادي .



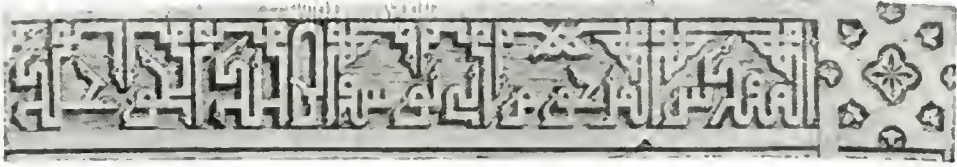
شكل ١ — (د) كوفي ذو أرضية نباتية ، تستأثر فيه الحروف بالجزء الأسفل من الكتابة وتحتل الزخارف كل فراغ يتخلف بعد ذلك — نيسيج لإيران من القرن الثالث الهجري



شكل ١ — (هـ) شريط كتابي بالخط الكوفي ، يرى حول المحراب في جامع نلسان الكبير ، تستأثر فيه الكتابة بالجزء الأسفل من الأفرز وتغطي الزخارف النباتية فراغ الجزء العلوي — من القرن الرابع الهجري ، قلاعن « مارسبه »



شكل ١ — (و) كوفي مضفر بالغ التقيد من ضريح پير - ی - عالمدار ، إيران القرن الخامس الهجري ، الحادي عشر الميلادي



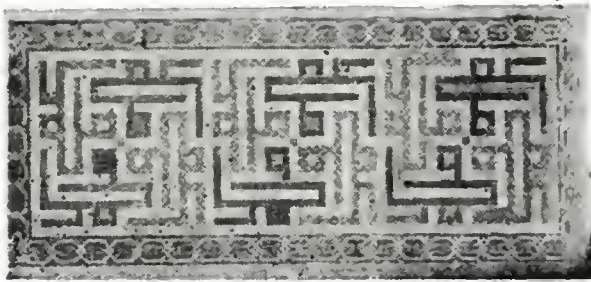
شكل ١ - (ز) الكوفي ذو الإشار - كتابات باب « شلا » الإهداء ٧٣٩ هـ حيث
تتداخل قوائم الحروف لتكون إشاراً زخرفياً



شكل ١ - (ط) كوفي مربع شائع الاستخدام
في تحلية المباني الطوبوية
والفسيفساء الرخامية في إيران
- عرف في مصر في
العصر المملوكي



شكل ١ - (ح) كوفي مربع شائع الاستخدام
في تحلية المباني الطوبوية
والفسيفساء الرخامية ، عرف
في مصر في العصر المملوكي .



شكل ١ - (ك) كوفي مربع داخل مستطيل
عرف في مصر في العصر
المملوكي ، من نوع الفسيفساء
الرخامية



شكل ١ - (ي) كوفي مربع داخل دائرة ،
عرف في مصر في العصر
المملوكي

الفصل الخامس

خط التحرير المخفف

* خط التحرير المخفف خط قائم بذاته — ليس اشتقاقاً من الكوفي الثقيل — خط التحرير المخفف أقدم وجوداً من الكوفة — خط مدور سريع الإنجاز استخدم في الأغراض اليومية والأغراض العلمية .

* كتب به على البردى أول الأمر — استخدم للنسخ في الأوراق — خدم الحركة العلمية في الكوفة إلى جانب حركة التدوين — عرف باسم خط الديونة والتدوين .

* جروهمان يجلى غوامض هذا الخط بدراسته لمجموعة من أوراق البردى — ويخدم بهذه الدراسة التاريخ السياسى والاحتماعى لمصر الإسلامية ، كما يخدم تاريخ الفن الكتابى .

خط التحرير المخفف

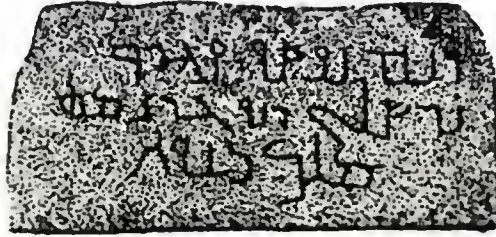
يمكن أن نرجع أقدم الكتابات العربية الإسلامية إلى أصلين إثنين هما التدوير والتربيع^(١) ، رأيناها يظهران جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) ، وما من شك في أنهما أقدم وجوداً من الإسلام ، وأنهما يرجعان إلى أصول جاهلية نلحها في النقوش النبطية التي عثر عليها شمالي الحجاز وجنوبي دمشق^(٢) .

وقد ثبت من مقارنة كتابات القرن السابع الميلادي (الأول الهجري) بالكتابات النبطية المتطورة فيما بين القرنين الثالث والسادس الميلاديين أن التدوير والتربيع ظاهرتان متلازمتان وأصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية في جاهليتها وإسلامها .

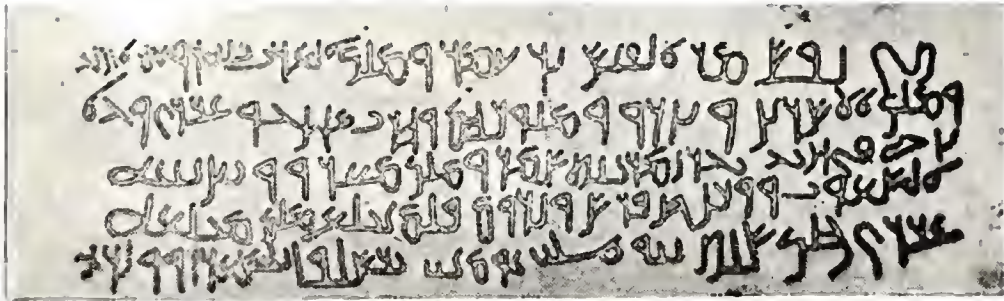
ومن ثم فنحن لا نستطيع أن نذهب مع الداهيين الذين يقولون بأن خط التحرير المخفف (اللين) متطور عن الخط الثقيل المربع ، ولا نستطيع أن نؤمن بالنظرية التي تقول بأن خط النسخ (اللين) تولد عن الخط الكوفي « المربع » وأن واضع خط النسخ هو « ابن مقلة » وزير الخليفة العباسي « المعتز » المتوفى سنة ٣٢٤ هـ .

(١) ويسميان أحياناً « التقوير والبسط » .

(٢) انظر النقوش النبطية الآتية لثري كيف يظهر التبريم والتدوير معاً في النقوش العربية الجاهلية .



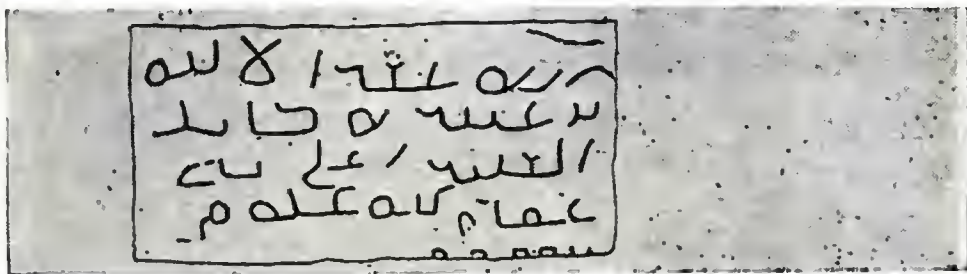
نقش نبضي عثر عليه في « أم الجبال » من القرن الثالث الميلادي
تغلب عليه مسحة التبريم



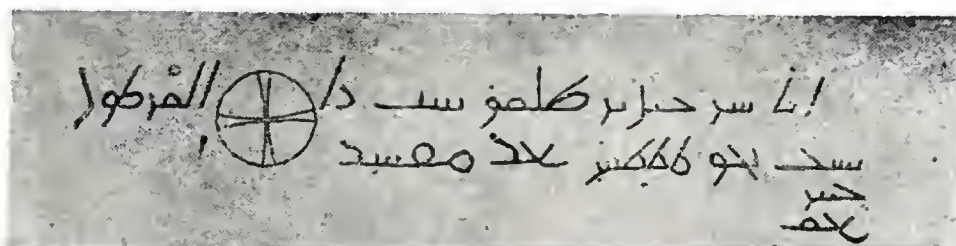
نقش « الثبارة » النبطي الذي يرجع إلى سنة ٣٢٨ ميلادية ، وحوروفه جمع بين التبريم والتدوير

ولقد عثرنا على بردية مؤرخة ٢٢ هـ في مجموعة الأرشيدوق رينر^(١) بالخط اللين ، هذه الوثيقة تفتتح بشيوع الخط اللين وتداوله منذ ٢٢ هجرية ، وهي أقدم وثيقة بردية معروفة ؛ وهكذا يقوم الدليل على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس وعلى معاصرته له منذ بواكير نشأته في الكوفة التي أسست بين عامي ١٨ ، ١٩ هـ ، بل لقد نستطيع أن ننجز بسبقه عليه ، هذا الخط اللين استخدم في تأدية الأغراض اليومية ، لأنه يؤدي الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطوع — وفي مجموعة « مورتز » وثيقة هامة تؤيد ما نذهب إليه^(٢) بدأها الكاتب بالخط اليابس ، وقد تجلت في سطورها الأولى عناية شديدة أخذ الكاتب نفسه بها أول الأمر ، غير أنه ما لبث أن أسرع فأنقذت الرصانة التي كانت باقية في رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التي أخذ نفسه بها ، فالت سطورها ، ولم يعد ما فيها متساوياً ، واستدارت الحروف ولانت ، واستحال الجفاف الذي كان يميزها إلى تدوير ، ودل ذلك على أن الخط الذي يكتب في شيء من السرعة يستدير برغم إرادة الكاتب .

ومن ثم كان خط التحرير مستديراً بطبعه ، لأن تأدية الأغراض اليومية لا تحقق مع الإبطاء ، ولعل اجتماع هذين الخطين معاً في وثيقة واحدة يؤيد وجودها جنباً إلى جنب في زمن واحد ، أحدهما ، وهو الكوفي المربع اليابس كان يستخدم حين يتوفر الوقت لدى الكاتب . والآخر — وهو الخط المستدير اللين الذي كان يستخدم في تأدية أغراض الحياة اليومية ، بالسرعة والسهولة اللتين تتطلبهما عادة تلك الأغراض العاجلة ، شكل (٢) بردية هشام المؤرخة ٩١ هـ .



نقش آخر عثر عليه في « أم الجبال » يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، يجمع بين التزيين والتدوير



نقش نبطي باسم « شرحبيل بن ظالم » عثر عليه في حران ، مؤرخ ٦٨ ميلادية وحروفه جم بين التدوير والتزيين ، وشبهها كبير بالكتابات العربية المبكرة

(١) انظر جرومان ، مجموعة الأرشيدوق « رينر » البردية — الجزء الثاني ص ٢٢
 Rainer's Collection (P.E.R.F.) p. 22, no. 558.
 وهذه الوثيقة مرقومة باللغتين الإغريقية والعربية وهي إيعال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن الماس على أهناسية عام ٢٢ هـ



شكل (٢) بردية « هشام » المؤرخة ٩١ هـ - مجموعة أوراق الردي المخطوطة بدار الكتب المصرية بالمانهية

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and rests, with some notes beamed together. The notation is written in a cursive style.

لوحة [١] أبعادية للخط اللين و خط التعبر الحرف « مستخاضة من مجموعة الأرشيدون ريزر البردية

(١٠) أُلَافٌ في مختلف أشكالها وأوضاعها في هذا الفنّ، متصلة ومتمثلة (٢) الباءُ وأختاها التاء، والفاءُ في حالات الابتداء، والتوسط والانتهاء (٣) الجيمُ وأختاها الحاء، والحاءُ في حالات الابتداء، والتوسط (٤) الدالُ وأختها الذال في حالات الاتصال (٥) الراءُ وأختها الزاي في حالات الانفراد والاتصال (٦) السينُ وأختها الشين في حالات الابتداء، والتوسط والانتهاء (٧) الصادُ وأختها الضاد (٨) الكافُ (٩) البينُ وأختها البين (١٠) الفاءُ وأختها القافُ في حالات الابتداء، والتوسط والانفراد — الحرف الأخير قاف مفردة . (١١) اللامُ (١٢) حالات الانفراد والتوسط والانتهاء (١٣) الميمُ في حالات الانفراد، والتوسط والانتهاء (١٤) النونُ في حالاتها المختلفة (١٥) الهاءُ في حالات الابتداء، والتوسط والانتهاء (١٦) الواوُ (١٧) اللامُ أُلَف (١٨) الباءُ في حالات التوسط والانفراد .

تطور الكتابات العربية (٢٩ - ٢٠٠٠)

الترتيب	الرمز	الحروف العربية على الأحجار والبردي والصلب والسكر										القرن	الرمز	الترتيب
		الصلب					البردي							
		الصلب	البردي	الصلب	البردي	الصلب	البردي	الصلب	البردي	الصلب	البردي			
١	أ	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	ا	١٩	ا	١	
٢	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	ب	٢٠	ب	٢	
٣	ج	ج	ج	ج	ج	ج	ج	ج	ج	ج	٢١	ج	٣	
٤	د	د	د	د	د	د	د	د	د	د	٢٢	د	٤	
٥	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	هـ	٢٣	هـ	٥	
٦	و	و	و	و	و	و	و	و	و	و	٢٤	و	٦	
٧	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	٢٥	ز	٧	
٨	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	ح	٢٦	ح	٨	
٩	ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط	ط	٢٧	ط	٩	
١٠	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	ي	٢٨	ي	١٠	
١١	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	٢٩	ك	١١	
١٢	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل	٣٠	ل	١٢	
١٣	م	م	م	م	م	م	م	م	م	م	٣١	م	١٣	
١٤	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن	٣٢	ن	١٤	
١٥	س	س	س	س	س	س	س	س	س	س	٣٣	س	١٥	
١٦	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	ع	٣٤	ع	١٦	
١٧	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	ف	٣٥	ف	١٧	
١٨	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	٣٦	ص	١٨	
١٩	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	ق	٣٧	ق	١٩	
٢٠	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	ر	٣٨	ر	٢٠	
٢١	س	س	س	س	س	س	س	س	س	س	٣٩	س	٢١	
٢٢	ت	ت	ت	ت	ت	ت	ت	ت	ت	ت	٤٠	ت	٢٢	
٢٣	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	ث	٤١	ث	٢٣	

لوحه [١] - ١ - دراسة مقارنة للكتابات اللينة - الحروف العربية كما تطورت منذ اشتقاقها من الحروف النبطية في العصر الجاهلي حتى القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) ،
كلية الدكتور عبد الرحمن فهمي أمين المتحف الإسلامي بالقاهرة

ولمنا نستطيع هذا أن نحدد الصلة بين هذين النوعين من الخط ، ولقد أوضحنا أنهما منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجري كان يماصر بعضهما بعضاً ، وأنهما يرجعان معاً إلى أصول جاهلية ، وأيدنا قولنا هذا بدليل مادي هو الوثيقة سالفة الذكر التي أمدتنا بها مجموعة مورترز — ولاندغ هذا المجال حق تؤيد ذلك بدليل تاريخي يقدمه لنا « القلقشندى » في صبح الأعشى على لسان الشاطبي صاحب الأبحاث الجليلة في شرح العقيلة (المتوفى ٥٩٠ - ١١٩٤ م) الذي يرجع الخط الكوفي إلى أصلين : هما التقوير والبسط^(١) ثم يقول : « وعلى ترتيب هذين الأصلين الأقلام الموجودة الآن »^(٢) .

وصاحب الأبحاث الجليلة هذا مؤلف عاش قبل القلقشندى وعنه أخذ الأخير تقسيمه للخط الكوفي (أى الخط الذى عرفته الكوفة) إلى هذين النوعين ، ومن هذا نفهم أن الخط الكوفي كان ينقسم منذ وضع صاحب الأبحاث الجليلة مؤانته إلى تقوير وبسط ، فهذا الخط المقور (المستدير) الذى أسمىناه خط التحرير الخفيف ، خط عرفته الكوفة منذ قامت ، وهو خط قديم قدم الخط البسيط ذى الزوايا المعروف باليابس .

وقد أمكننا أن نستخلص أجدية لهذا النوع من مجموعة البردى المنسوبة إلى الأرشيدوق رينر ، تثبتنا هنا للاستعانة بها على إمكان قراءة الأوراق البردية (اللوحة رقم ١) .

وقد يكون هذا القدر من التدليل كافياً للقضاء على النظرية القديمة التى ظلت تقول إن الخط اللين (المستدير) سالة من الخط الكوفي اليابس (ذى الزوايا) ، وبما لاشك فيه أن هذا الخط الخفيف (اللين) هو الأصل فى الكتابة المستديرة التى انتهت إلينا باسم الخط النسخي .

وهناك من يذهب إلى تسمية خط التحرير المستدير الذى عرفته الكوفة بخط النسخ^(٣) بمعنى خط النقل ، وتلك تسمية لا بأس بها لهذا النوع الذى كانت تتأدى به الأغراض اليومية المختلفة وأغراض العلم ، وقد قصد بهذه التسمية على الأرجح تمييز هذا النوع عن النوع اليابس الذى لم يكن يصلح من الوجهة العملية للنسخ والنقل .

ويرى بعض مؤرخى الفنون أن الكوفي ذا الزوايا نوع محرف عن الخط الكوفي المستدير^(٤) ، وإن صح ذلك كان الخط المستدير أسبق وجوداً من الخط ذى الزوايا ، وهو ما لا نرى أن نوافق عليه ، لأن ثمة من الدلائل ما يؤيد وجودهما متجاورين متعاصرين فى مراحل حياتهما المختلفة .

وقد تناول الأوراق البردية بالجمع والترتيب والقراءة الأستاذ « جروهمان » الذى عنى بدراسة مجموعة الأرشيدوق رينر البردية^(٥) ، والجزء الثالث منها خاص بالأوراق البردية العربية كما عنى بدراسة مجموعة دار الكتب المصرية ، وقد أظهرتنا

(١) المقور : هو اللين (أو المستدير) وهو ما تكون عرافاته وما فى معناها منخضة منخطة إلى أسفل ، كالثلاث والربع ونحوهما ، والمبسط المعبر عنه باليابس هو ما لا انخفاف ولا انحطاط فيه .

(٢) القلقشندى : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١١ .

(٣) نسخت الكتاب نسخاً من باب نفع — نقلته المصباح المنير « مادة نسخ » .

Pope, S.P.A., p. 1717.

Corpus Papyrorum Raineri, Serie Arabica (Vindobonae, 1923).

(٤)

(٥)

دراسته لأوراق البردى العربية على كثير من غوامض الحياة في مصر الإسلامية منذ عام ٢٢ هـ حتى العصر الفاطمي^(١) وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البردية هادياً عظيماً الأثر في جلاء بعض نواحي التاريخ المصرى الإسلامى^(٢) . حيث أطلعت المؤرخين على صحائف بالغة الأهمية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحالة الاقتصادية والمعيشية والمهنية والإدارية في المصور الإسلامية الأولى ، ولا شك في أن تلك المجموعات البردية التي يسر الأستاذ جروهمان قراءتها ، أصبحت الآن بفضل ترتيبها وتجليه نصوصها مصدراً من أعظم المصادر في تاريخ مصر الإسلامية ؛ وقد كان اكتشافها بما عليها من الخطوط اللينة داحضاً للنظرية العقيمة التي عاشت واعتنفها الكثيرون حتى وقت متأخر ، والتي تقول إن ابن مقلة (٢٧٢/٣٢٨ هـ) هو مخترع خط النسخ ، ويقصدون به الخط اللين أو الخط المستدير بأنواعه^(٣) .

* * *

ظلت الكتابات البردية في مصر تدون باللغتين العربية واليونانية حتى بطل عام ٧٢٨م استعمال اليونانية في التدوين — ولم يأت عام ٧٣٢ للميلاد حتى كانت اليونانية قد اختفت تماماً ، واقتصرت كتاب الدواوين على كتابة النص العربى وحده ، والفضل في ذلك راجع إلى الرغبة في تعريب الدواوين ، تلك الرغبة التي انتهت بالمشكلات الرسمية إلى لغة واحدة هي العربية — ولم يلبث النص العربى أن تدرج من الاختصار الذي كان يكتب به عادة إلى التطويل الموفى بالغرض .

وكانت الكتابات التي من هذا النوع تكتب على درج البردى^(٤) أو الرق أو الجلد ، حتى دونت على الورق في العصرين العباسى والمملوكى ، وتحتوى مجموعة دار الكتب من الأوراق البردية على مراسلات دونت باللغتين العربية واليونانية (bilingual) ، وحجج وشهادات وإقرارات وعقود زواج وغير ذلك .. أما مجموعة مورترز فتحتوى عدداً لا بأس به من الخطابات والعقود والمخلصات إلى جانب كثير من أوراق المصاحف من عهود مختلفة وبعض النقوش الحائطية .

وقراءة الكتابات العربية على البردى عسيرة ، وكثيراً ما تكون الكلمات عرضة لتأويلات في المعنى بسبب عسر قراءتها — فلا يكون القارئ متأكداً من أن شخصاً بذاته كان فيما مضى « دقائقاً » أو « زقافاً » لتشابه الدال والراء في هذا الخط^(٥) ، فإذا ما كانت نهاية الدال الأخيرة طويلة نوعاً التبت بالكاف . وكذلك يحدث اللبس بين الراء والدال وهما حرفان يسهل الخلط بينهما في هذا الخط .

هذا ويحدث أن تكتب يد ثقيلة « دالا » في بداية كلمة ، فيظنها القارئ (واوا) ولا يظن إليها — انظر اللوحة [١] ، واللوحة [١] — ١ .

(١) Société Royale Egyptienne de papyrologie, *Etude de papyrologie*. I.

(٢) محاضرة الأستاذ جروهمان بالجمعية الجغرافية الملكية في أبريل سنة ١٩٣٠ عن أوراق البردى العربية .

(٣) راجع مايقوله في هذا الشأن البارون ده ساين De Slane في كتاب : Rise of the North Arabic Script, p. 34.

(٤) الدرج : الالف الكامل ، والطومار قطع من الورق يساوى ١ : ٦ من الدرج — انظر التقادير التي يكتب بها في القرائيس (الأوراق) في كتاب الصولى « أدب الكتاب » ص ١٤٨ .

(٥) محاضرات جروهمان في الجمعية الجغرافية الملكية عن أوراق البردى العربية المحفوظة بدار الكتب المصرية المحاضرة ، الثانية ص ٤ .

(٦) محاضرات جروهمان : عن أوراق البردى العربية ص ٦ .

ويكون الأمر أشد عسراً في حالة أسماء الأعلام لخلو هذا الخط من النقط ، وقد استطاع جروهمان ، بفضل ما أتيج له من وفرة المادة وكثرة المقارنات ، أن يتغلب على كثير من صعوبات الكتابة البردية ، وكان ذلك من حسن حظ مؤرخ الحالة الاجتماعية في مصر في العصر الإسلامي ومن حسن حظ مؤرخ الفن الكتابي على السواء ، فقد أمدت هذه الوثائق التاريخية أولهما بحقائق لم تكن معروفة من قبل ، وأمدت الثاني بوثائق خطية قيمة غاية القيمة عن كتابة التدوين .

الفصل السادس

خطوط المصاحف

* أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط المدني — شيوع تدوين القرآن في القرن الأول الهجري .

* المائل والمشق والمحقق .

* صفة هذه الخطوط .

* أقدم كتاب الخط الثقيل في العصرين الأموي والعباسي .

* اختراع الأقلام في العصر العباسي وبقاء الخط الكوفي الثقيل الخط المفضل في تدوين القرآن .

* تعتيق الورق وتزييف الخطوط .

* المغاربة يبتكرون خطأ يخالف خطوط المشرقة .

* سقوط الخط الكوفي من عداد خطوط المصاحف وشيوع كتابة المصاحف بالخط اللين .

خطوط المصاحف

يقول ابن النديم « لم يزل الناس يكتبون على مثال الخطوط القديمة إلى أول الدولة العباسية ، حين ظهر الهاشميون اختصت المصاحف بهذه الخطوط » (١) .

ويذكر صاحب الفهرست (٢) من خطوط المصاحف المكي والمدني بأنواعه (التثم والمثلث والدور) والكوفي والبصري والشقي والتجاويد (٣) والسلاطى والمصنوع (٤) والمائل والبراصف والأصفهاني والجلي والقيراموز (٥) .

مما تقدم نعلم أن الناس ظلوا يكتبون بالخط القديم حتى أول الدولة العباسية وعندئذ اخترعت الأقلام ، وخصت المصاحف بالخط القديم ، وعرفت من خطوط المصاحف هذه الأنواع التي يذكرها ابن النديم ، وعلى الرغم من معرفتنا بهذه الأنواع ، فإنه ليس في استطاعتنا أن ننسبها إلى أزمانها لأننا لم نعثر لها على أمثلة مؤرخة نستطيع بدراستها أن نعلم شيئاً عن صفاتها ، اللهم إلا عاذج قليلة من الخط المائل وخط الشقي .

ونحن نرجح أن يكون أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط المدني . ثم خط الكوفة وخط البصرة ، وتبع ذلك بقية الأقلام التي اخترعت بقصد التحسين والتجويد ، يؤيد ذلك ما يذهب إليه نولدكه (٦) من أن مصحف عثمان كان بالخط المكي ، وكان مصحف ابن مسعود وأبي موسى بن قيس بالخط الكوفي ، وأولهما كان بالكوفة قاضياً وأميناً لبيت المال وثانيهما كان حاكماً للبصرة ثم للكوفة بعد عام ١٧ هـ .

ويظن أن الخط المصحفي « المائل » تطور للخط المكي لأنه يشبهه من حيث نزعته إلى استقلال حروفه وانضجاءها ، ويرجعون أنه استعمل في القرن الثاني الهجري في إثر الخط المكي ، ويدللون على قدمه بخلوه من النقط وحركات الإعراب ، شكل (٣) — لوحة [٢]

أما خط « الشقي » المصحفي (٧) فأهم صفاته المط والدد ، ويرجعون أنه كان يكتب بسرعة ، تطول استمداداته الأفقية على حساب

(١) الفهرست ص ٨ سطرا ٢٤/٢٥ .

(٢) الفهرست ص ٦ سطرا ٨/٧ (خطوط المصاحف) .

(٣) خط التجاويد أو التجويد — خط جيل منقوط ، أنظر : موسوعة الفن الإيراني ج ٢ ص ١٧١٧ .

(٤) الخط المصنوع كما يؤخذ من لفظة خط بذل فيه الكاتب قصارى ما يستطيع من حسن الصنعة .

(٥) القيراموز — قيل هو خط العجم ، وقيل إنه ابتكر في القرن العاشر الميلادي ، وهو الأصل في خطوط العجم جميعاً ومنه البصري والدور — أنظر الموسوعة سالفة الذكر المجلد الثاني ص ١٧١٧ : أنواع الخطوط الفارسية ، أما السلاطى والرافص فلا نعلم شيئاً من وصفهما ، ويرجح أن يكون الخط الجلي نوعاً من خط التثنية كتبت به المصاحف في العصر المملوكي — أما الأصفهاني فهو فارسي كما يفهم من لفظة .

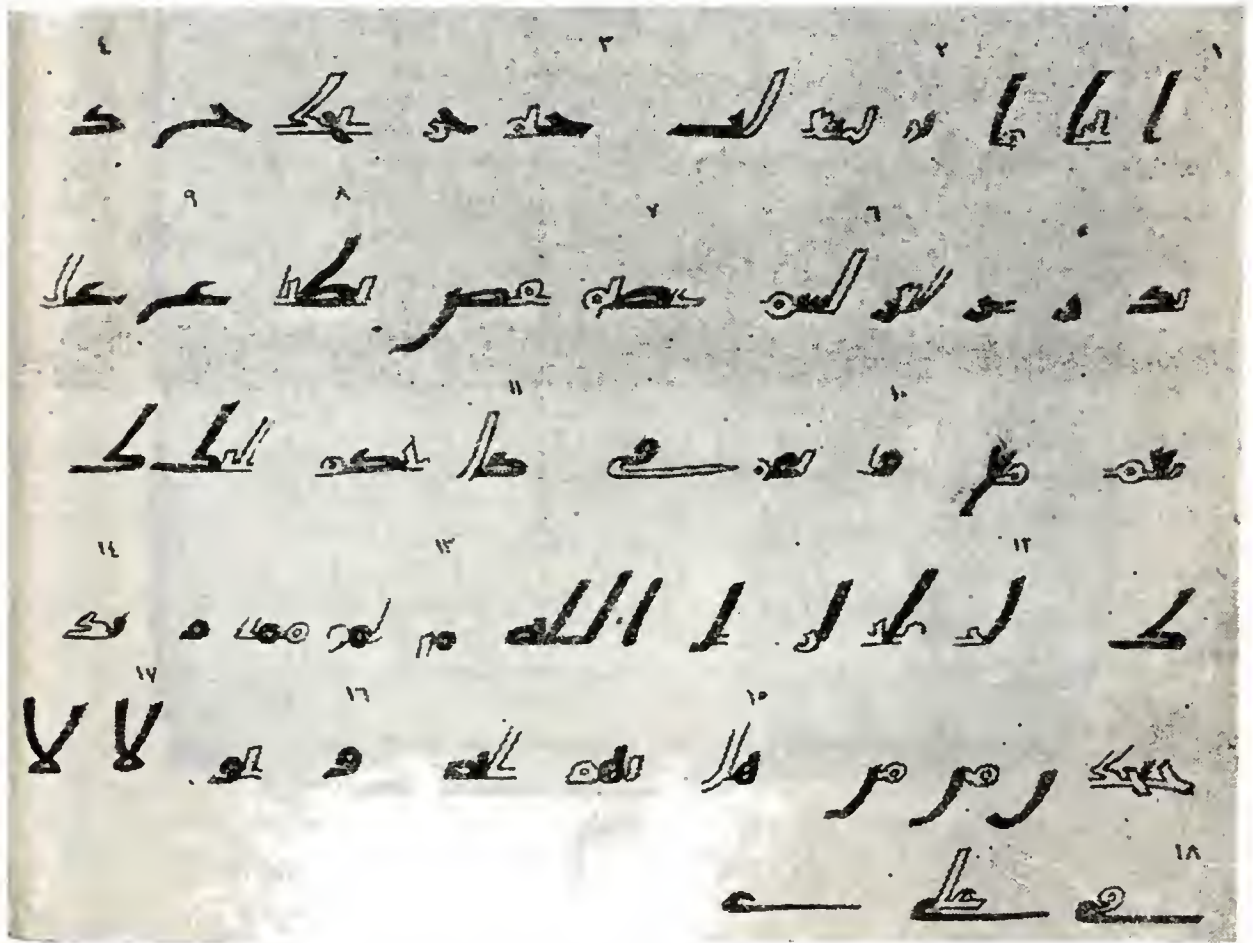
(٦) نولدكه : تاريخ القرآن .

(٧) مشقي في القاموس بمعنى أسرع — يقال مشقي في الكتاب يمشق مشقاً إذا أسرع الكتابة ، والمشقي في اللغة عمل النسخ بسرعة ، مشقت الإبل السكلاً إذا أكلت منه بسرعة — الصولى أدب الكتاب ص ١٢٣ .

[illegible]

ارتفاع أصابعه ، ويضيق ما بين سطوره تبعاً لذلك ، ويماب عليه إفراط في الاستعداد يجعله أقرب إلى الصنعة منه إلى الطبيعة وجعلها الفنى ، وينسبون إلى عمر بن الخطاب قوله « شر أنواع الخطوط المشق »^(١) ، وإن صح ذلك استطعنا أن نضع هذا النوع من الخط في زمن واحد مع أقدم خطوط الصحاف وهما الخطان السكى والمدنى ، وعلى الرغم مما يقال من خلو هذا النوع من الجودة بسبب الإسراع في كتابته ، فاننا نجد منه أمثلة طيبة فيها كثير من الجمال وحسن الأداء ، شكل (٤) — لوحة [٣] .

على أن ما في هذا الخط من التخطيط والمد قد أدى برغم استهجانه غرضين ، أحدهما إمكان إحداث التناوى بين أطوال السطور ، وثانيهما اتخاذ هذا التخطيط وسيلة من وسائل التجميل في الخطوط الكوفية عامة والفاطمية بصفة خاصة ، فقد كثرت فيها ظاهرة التخطيط والاستعداد ؛ وزادت الرغبة في تجميل هذا الخط المعطط في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، واتخذت كتابة الرسائل ، وله قواعد خاصة بما يعط من الحروف وما لا يعط^(٢) ، ومن تلك القواعد « التوازن » الذى يجب أن يراعى



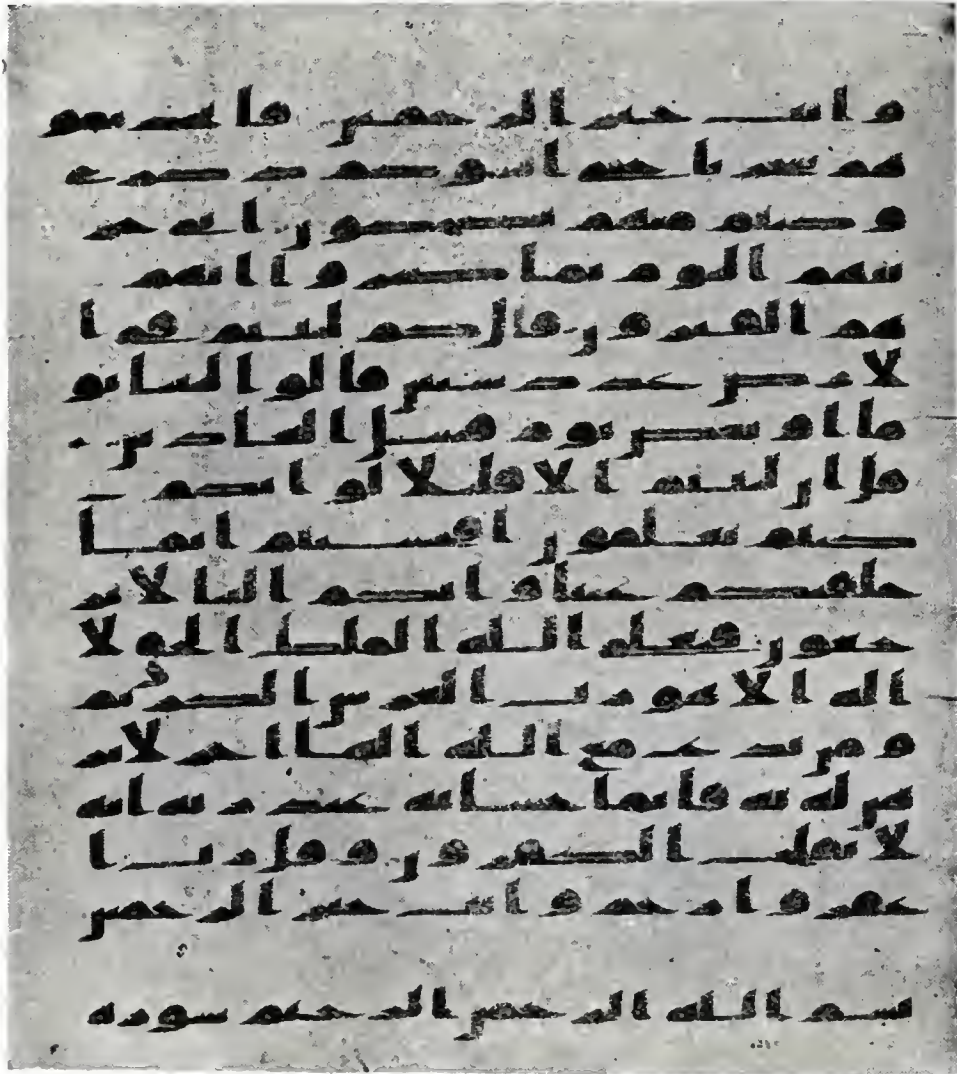
لوحة [٢] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفى « المائل » - مجموعة « مورتنز »

(١) الصولى: أدب الكتاب ص ١٢٣ .

(٢) ابن درستويه — كتاب الكتاب — ص ٦٩ و ٧٤ .

في تقسيم حروف الكلمة الواحدة إلى مجموعات يقع بينها الاستعداد ، ومنها عدم قابلية بعض الحروف للاستعداد كالـ كاف واللام الوسطيين .

ومن المرجح أن يكون الخط الذي شاع استعماله لكتابة النصاحف هو المحقق^(١) الذي نستطيع أن نستخلص من وصف القلقشندی له أنه خط مبسوط^(٢) ينتمي إلى الأسرة الكوفية ولما كانت نشأته بالعراق ، كان من الضروري أن يأخذ من صفات الخط الباسي الشيء الكثير ، وكان من الطبيعي كذلك أن تكون له سلاتان ، إحداها بها مسحة من

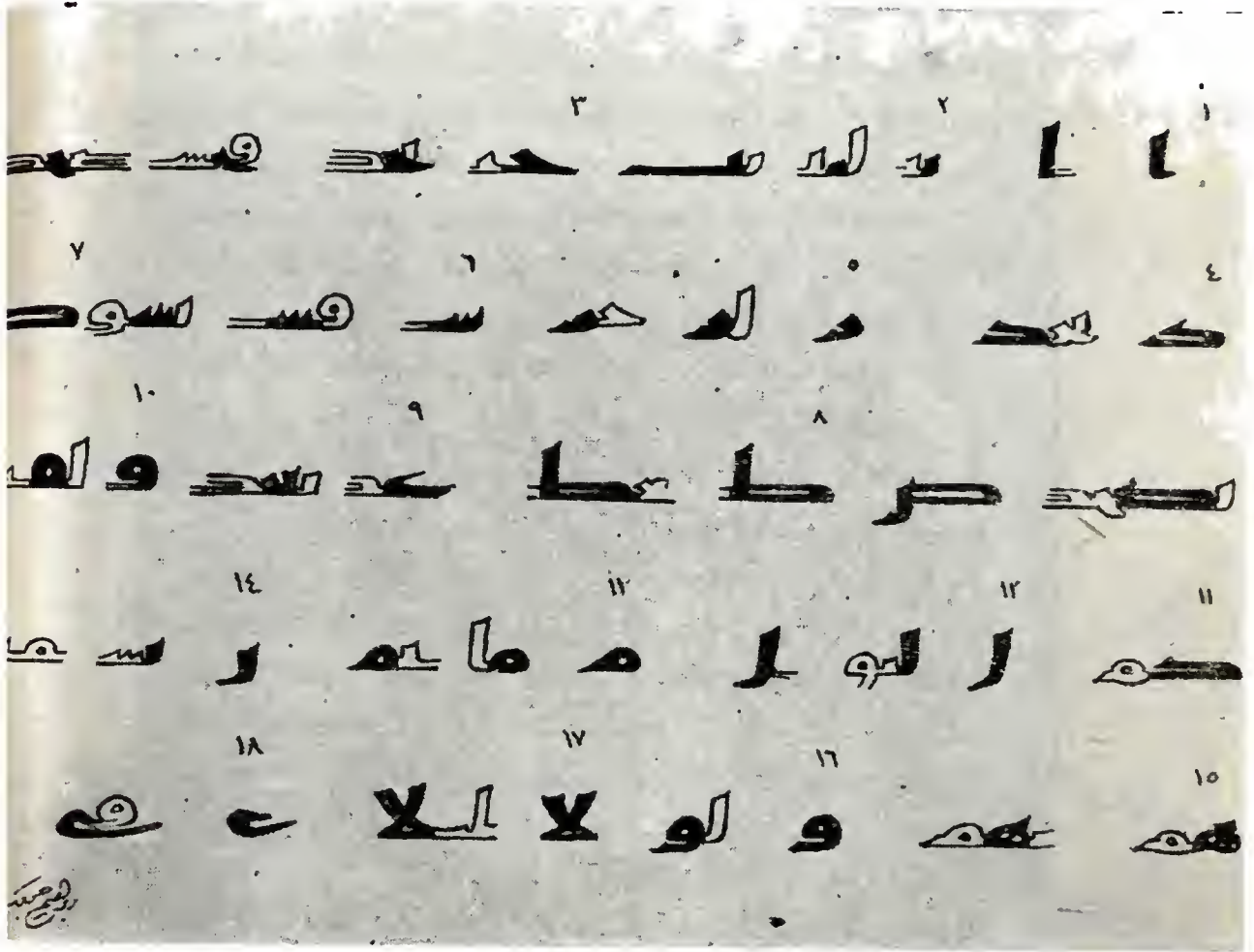


شكل (٤) كوفي النصاحف المعروف باسم « الشق » عن « نايبا أبوت » القرآن ٣/٢ .

(١) المحقق — في الأصل اصطلاح عام يقصد به الخط الذي صحت حروفه وبدأ فيها التناوب ، وكان استعماله عادة في الأمور الجسيمة ، وهو بهذا المعنى عكس الخط « المظاق » الدارج الذي كان يستعمل في الأمور التي يحتاج لإنفاذها إلى إسراع .
(٢) القلقشندی : صبيح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١٥ ، ٥١ ، ٥٣ .

الترييع أكتبها غامة مناسبة لتدوين القرآن^(١) (شكل (٥) - لوحة [٤] ، والأخرى أخف وأكثر تدويراً استخدمت في الأغراض الكتابية العامة دون القرآن ، وهي ما عرف بالمحقق الوراق^(٢) .

وكثر استخدام الخط المحقق عامة في عصر الأمويون حين كثر الوراقون^(٣) الذين استخدموه في نسخ القرآن ، ويرجع أن يكون هذا الخط قد نال تجويداً ظاهراً على يد ابن البواب الذي ينسبون إليه خطأ أنه مخترعه .
وفي هذا الخط قرمطة واضحة بين كئانه وسطوره ، وإجادة ظاهرة في رسم الحروف وتناسب ملحوظ في أبعادها .



لوحة [٣] أبجدية مستخاضة من مصحف كتب بالخط الكوفي المسمى « الشق » من القرن الثاني أو الثالث الهجري

(١) السلالة الأولى هي المحقق كما يفهمه القلقشندي ، والثانية هي المحقق في نظر العدولي ، على أنه يذكر أن « المحقق » خط دقيق يظهر فيه الصنعة وعكسه « المطلق » أو الدارج الذي يستعمله العامة .

(٢) وهو الخط الذي استخدمه الوراقون في النسخ محققاً جازياً على أصول محررة وثابتة ، وليس عادياً دارجاً .

(٣) الوراق إما تاجر الورق أو الناسخ عليه أو كلاماً - ابن خلدون الجزء الأول من المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها .

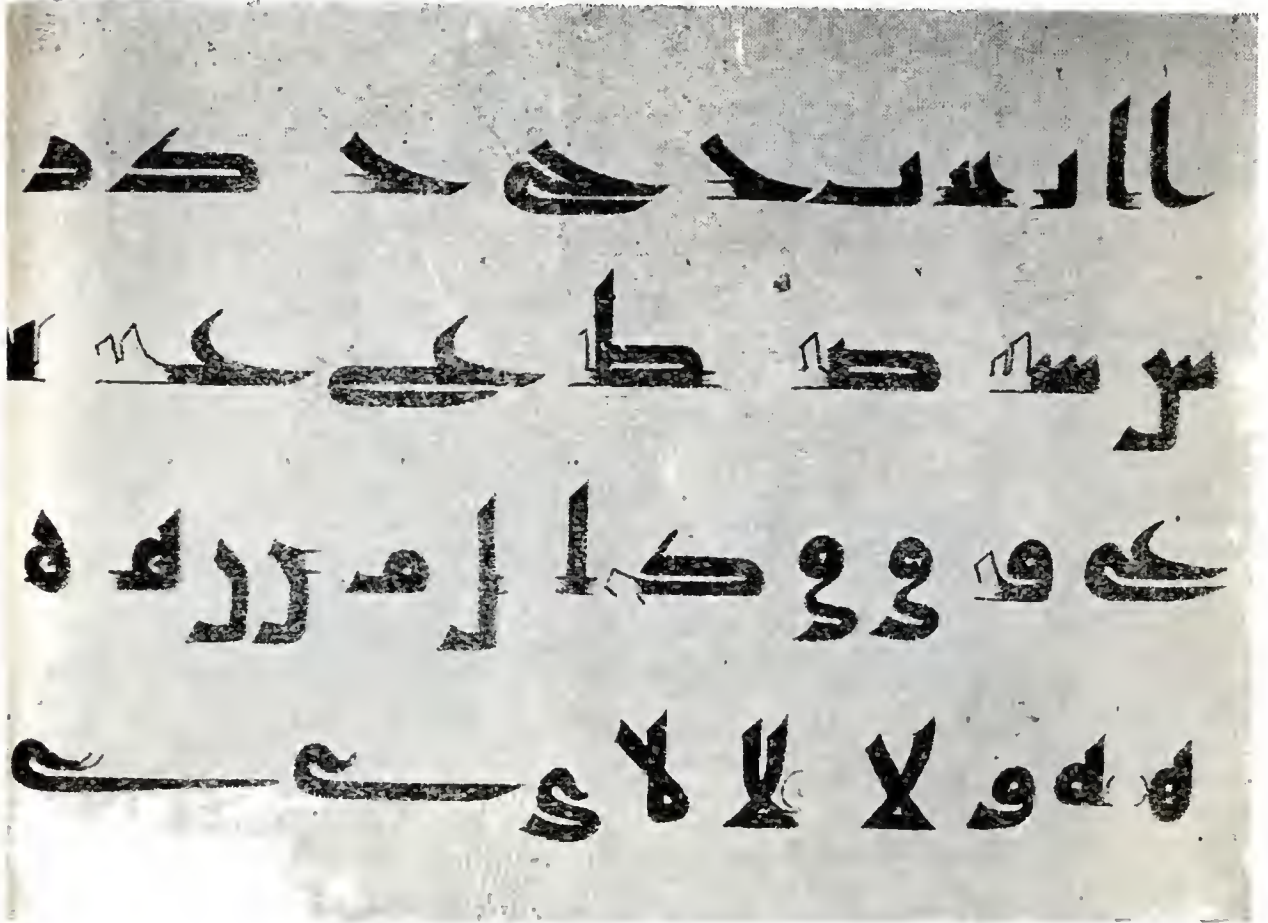
وقد استطعنا أن نستخلص لخطوط المصاحف المحققة أبجدية من مصحف وارد من جامع عمرو وم محفوظ بمعرض دار الكتب المصرية بخط « أحمد بن الإسكاف » الوراق ، مرقوم (١١٣ مصاحف) ، مستعملين في الوقت ذاته بما تحتويه مجموعة مورترز من نماذج الخط المحقق ، وهو الخط الذي استعمل أكثر من غيره في تدوين القرآن ، وهو النوع الذي كان يستسغه الذوق الإسلامي العام لكتابة آي التذكار الحكيم — راجع اللاوحة [٤].



شكل (٥) كوفي المصاحف المعروف باسم « المحقق » من مجموعة « مورترز »
 بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، من القرن الثاني الهجري .

هذا — وليس لدينا الآن وصف صحيح دقيق « لخط البصرة » وكل ما عرفناه عنه جاء ذكره عند القلقشندي حين عرض لذكر « خشنام البصري » الذي كان يكتب المصاحف في عصر الرشيد ، والذي كان يعتبر من كبار الخطاطين ، والذي يصف ابن النديم « ألفاته بأنها كانت ذراعاً شقاً بالقلم » (١) .

ولنا نستطيع أن نتصور خطأ يكتب به المصاحف تكون ألفاته بهذا الكبر ، وإذنا نستطيع أن ندرك أن خط خشنام البصري كان على كل حال كبير الحجم غملاً العين ، على أننا نخطئ الخطأ كله إذا اعتقدنا أن خط البصرة كانت له هذه الصفة — صفة الكبر — فليس يعد أن يكون خشنام هذا بصرياً كتب في بغداد بخط من خطوط العراق ، ونحن لا نجد بين أيدينا في واقع الأمر مثالا نرجع إليه ، فنحن مضطرون والحالة هذه إلى الحدس في شأن هذا الخط — نعم ، لقد سجل لنا ابن النديم شيئاً من أوصافه ، لكنه القليل الذي لا يروى القلة ، وقد كان يظن أن القلم الكوفي هو القلم الذي استعمل وحده لكتابة المصاحف ، ولكن ثبت لنا من قول صاحب الفهرست أن أفلاماً أخرى استعملت لهذا الغرض (٢) .



لوحة [٤] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المحقق »

من مجموعة مورترز — دار الكتب بالقاهرة (القرن ٣/٢ هـ)

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٧

(٢) يذكر ابن النديم خمسة عشرة كاتباً نسخوا القرآن بغير الخط الكوفي ، أحدهم فارسي هو أبو محمود الأصفهاني الذي عاش قبل ابن

غير أننا لم نمر في الحقيقة على نماذج من هذه الخطوط المختلفة يمكن أن تؤيد بها ما نذهب إليه ، وكل ما استطعنا أن نمر عليه من النماذج إنما هو لخط المشق والخط المحقق والخط المائل ، وهي خطوط فيها مسحة من التريبع ، وشبهها كبير بالحروف السريانية . ويذهب البعض إلى أن القوم الذين استعاروا من السريان « الشكل والنقط » يضبطون بهما القرآن ، لا بد أن يكونوا قد تأثروا في الوقت نفسه بخطوط السريان ذاتها ، فبدت على خط المصاحف مسحة من التريبع والتخطيط هي من ظواهر الخط السرياني .

وأقدم كتاب الكتابات الثقيلة والشعر والأخبار للوليد بن عبد الملك هو « سعد » الذي كان يكتب القرآن ، وهو الذي حلّى حائط القبلة في مسجد النبي بالمدينة بالخط المذهب من « والشمس وضحاها إلى آخر القرآن » وكان يعجب بخطه كثيراً « عمر بن عبد العزيز » ، ولولا ما كانت تتطلبه كتابة المصحف بأكمله بثقل هذا الخط الثقيل من مساحة ، لأنجز سعد مثل هذا المصحف (١) .

ومن كتاب المصاحف المشهورين الذين يوصفون بحسن الخط « خالد بن أبي الهياج » و« مالك بن دينار الفارسي » (٢) ويقولون أول من كتب أيام بني أمية « قطبة » وإليه يعزى استخراج الأفلام الأربعة ، الجليل والطومار والثلاث والثلاثين واشتقاق بعضهما من بعض .

يقول صاحب الفهرست « وكان قطبة أكتب الناس على الأرض بالعربية ، ثم كان بعده الضحاك بن عجلان الكاتب في أول خلافة بني العباس الذي زاد على قطبة ، فكان بعده أكتب الخلق . ثم كان بعده إسحق بن حماد الكاتب في خلافتي للنصور والمهدي ، فزاد على الضحاك ، ثم عدة من تلامذته منهم يوسف الكاتب الملقب « لقوة » الشاعر ، وكان أكتب الناس في أيامه ، ثم إبراهيم بن الحسين الذي زاد على يوسف ، ومنهم شقير الخادم ، ثم كانت « ثناء » الكاتبة ، ثم عبد الجبار الرومي ، والشعراني ، والأبرش ، وسليم الكاتب خادم جعفر بن يحيى ، وعمرو بن مسعدة ، وأحمد بن أبي خالد ، وأحمد الكلبي كاتب المأمون ، وعبد الله بن شداد ، وعثمان بن زياد ، ومحمد بن عبد الله الملقب بالمدني ، وأبو الفضل صالح ابن عبد الله بن عبد الملك التميمي الخراساني ، والبربري المحرر الذي كان يعلم المقتدر ، هؤلاء كتبوا الخطوط الأصلية للوزونة التي لا يقوى عليها أحد (٣) .

ومن كتاب المصاحف المشهورين خشنام البصري الفارسي و« مهدي الكوفي » ، وكانا في أيام الرشيد ، يقول صاحب « الفهرست » ولم ير مثلهما إلى حيث انتهينا (٤) .

أما « خشنام » فكانت ألفاته — كما قدمنا — ذراعاً شقاً بالقلم (٥) ، ومنهم كذلك « أبو حدي » ، وكان يكتب

المصاحف اللطاف في أيام « المستعصم » ، وهو من كبار الكوفيين وحذاقهم ، وغير هؤلاء من الكوفيين المشهورين ابن أم شيان ، والسحور وأبو حميرة وأبو الفرج (١) .

أما الوراقون الذين كتبوا المصاحف بالخط المحقق وخط المشق وما شاكل ذلك فمنهم أبو حسان ، وابن الحضرمي وابن زيد والقرطبي وابن أبي فاطمة وابن مجاهد وشرشير المصري وابن سير وابن حسن المليح والحسن بن النعماني وابن حديدة وابن عقيل وابن محمد الأصفهاني وأبو بكر أحمد بن نصر وابنه أبو الحسن ، وقد رأهم جميعاً صاحب الفهرست (٢) .

ولم يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم (٣) حتى أول الدولة العباسية حين اختصت المصاحف بهذه الخطوط ؛ حين وجد خط يسمى « العراقي » وهو المحقق الذي يسمى الوراقي ، ولم يزل يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى اللأمون فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك ، وظهر « الأحول المحرر » من صنائع البرامكة العارف بتمام الخط وأشكاله فتكلم عن رسومه وقوانينه وجعله أنوعاً .

ولما رتب هذا الكتاب الأفلام جعل أولها « الأفلام النقال » التي منها قلم « الطومار » وهو أصلها عنده ، وكان يكتب به في طومار شام (٤) بسبعة ، وربما كتب بقلم غليظ ، وكانت تكتب به الكتب إلى الملوك .

ومن أشهر من كتب إطلاقاً من الوزراء « أبو أحمد العباسي بن الحسن » و « أبو الحسن علي بن عيسى وأبو علي محمد ابن علي بن مقله » (٥) (٢٧٢ هـ - ٣٢٨ هـ) الذي وزر للدقندر والقاهر والراضي ، وأخوه عبد الله الحسن وقد نسجا على منوال أبيهما مقله الذي يقول ابن الدليم أنه رأى مصحفاً بخطه (٦) .

وأقدم ما لدينا من المصاحف مصحف بدار الكتب المصرية أصله من جامع عمرو ، وهو مكتوب بالخط الكوفي على الرق ، خال من الشكل والنقط وأسماء السور وذكر عدد الآيات ، وكل تلك دلائل على قدم هذا المصحف (٧) ، ومصحف آخر مكتوب على رق بالخط الكوفي بقلم أبي سعيد الحسن البصري سنة ٧٧ هـ (٦٩٦ م) ، وهو مضبوط بالشكل على طريقة أبي الأسود الدؤلي (٨) .

(١) وأبو الفرج معاصر لصاحب الفهرست .

(٢) الفهرست ص ٧ -- ابن خلدون في المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها (الوراقون) .

(٣) الخط القديم فيما نرى هو الخط الذي كان مستخدماً في التحرير وكتابة المصاحف والكتابة على الأحجار والمواد الصلبة قبل العصر العباسي ، وقد قسمناه إلى خط التحرير الخفيف ، وخط المصاحف على اختلاف أشكاله ، والخط اليابس الثقيل « التذكري » .

(٤) الطومار ١ : ٦ من الدرج بفتح الراء — والدرج الملف الكامل ، والسفة جريد النخل .

(٥) يقول ابن خلكان ، الوفيات ج ٣ ص ٧١/٢٦٦ ، « ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبي علي محمد بن علي بن مقله وأخيه عبد الله ، قال صاحب « إعيان المشي » « ولدا طريقة اخترعها ، وكتب في زمانها جماعة فتم بقرابوها ، ونفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو علي بالدرج وكان الكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها » وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها ثم أخذ عن ابن مقله « محمد بن السهماني » و « محمد بن أسد » وعنه أخذ الأستاذ أبو الحسن علي بن هلال المعروف بابن الجواب ، وهو الذي أكمل قواعد الخط وتمدبها واخترع غالب الأفلام التي أسسها ابن مقله .

(٦) الفهرست -- ص ٩ سطر ٩ .

(٧) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ١٣٩ مصاحف .

(٨) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ٥٠ مصاحف .

ولعل البصري الذي كتب هذا المصحف بالخط الكوفي كان أقدر على كتابته بخط البصرة ، إن كان للبصرة خط خاص حينذاك ، ونحن لا نسمنا حين نرى بصرياً يكتب في وقت مبكر كهذا (٧٧ هـ) بخط الكوفة ، إلا أن نعتقد أن الغلبة كانت لهذا الخط من بين الخطوط العربية المعروفة آنذاك ، لأنه — على الأغلب — كان أبينها وأجلها وأمثلها لكتابة المصحف الشريف .

ويستلقت النظر أن المصاحف التي ينسبها « مورتر » إلى القرن الأول و القرن الثاني والقرن الثالث للهجرة كلها بالخط الكوفي^(١) .

ولسنا نريد أن نبالغ في الاعتقاد بأن الخط الكوفي كان الخط الوحيد الذي استعمل لكتابة المصاحف الأولى ، فنحن إن ذهبنا إلى ذلك لا تؤيدنا الرواية^(٢) ، وكل ما نستطيع أن نذهب إليه هو أن هذا الخط ظل أكثر الخطوط شيوعاً في كتابة المصاحف حتى تنوعت الأفلام وظهرت أنواع أخرى من « الأفلام الثقال » في العصر العباسي .. ولكن هذا الخط القديم^(٣) بقي الخط المفضل لكتابة القرآن .

وقد تيسر لنا أن نعرف كثيراً من أسماء كتاب المصاحف^(٤) ، لأننا عثرنا على توقيعاتهم في ذيل ما كتبوا ، وإنما لأن الرواية حفظت لنا أسماءهم ، ويصعب إلى حد الاستعالة أن نحصل على مصحف كوفي كامل ، وكل ما يستطيع أصحاب « المجموعات » أن يفخروا به في هذا المجال إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد ، أو من مصاحف مختلفة .

على أن هناك مصاحف موهورة باسم « علي بن أبي طالب » أو هي منسوبة إليه يذكرها زاره Sarre نقلاً عن مورييه J. Morier ، بعضها محفوظ في مشهد أردبيل ، وبعضها في المتحف الوطني في طهران ، وبعضها في مشهد النجف والبعض في المتحف البريطاني ، والقيم الهندي في متحف سوث كنزنجتون ، ونسبة هذه المصاحف إلى « علي » أمر مشكوك فيه كل الشك ، ويغلب أن تكون هذه النسبة مدخولة على تلك المصاحف ، ويقال — من قبيل ذلك — أن الملك الميزنبوي (٤١٥ هـ / ١٠٢٤ م) قدم إلى وزيره نصر الدولة نسخة من القرآن مكتوبة بخط علي بن أبي طالب^(٥) .

وشاعت هذه المصاحف المدخولة قرابة نهاية القرن التاسع الميلادي ، كتبت بالخط الكوفي الثقيل إيماناً في تزويرها ، وأُخليت عن عمد من النقط والشكل إيهاماً بالقدم^(٦) .

ومن قبيل تزيف الكتابات القديمة « البراءة » التي زعم يهود بغداد أن النبي عليه السلام قد منحهم إياها وأعفاهم بها من دفع الجزية^(٧) .

(١) انظر اللوحات ٦ و ١٣ و ١٤ و ١٧ و ١٨ من مجموعة دار الكتب ، واللوحات ١٩ و ٢٧ و ٣١ و ٣٢ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة فوة في مجموعة مورتر ، واللوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ من نفس المجموعة .

(٢) رواية ابن النديم في الفهرست ص ٦ عن خطوط المصاحف .

(٣) الفهرست ص ٧ « تسمية الأفلام الموزونة » .

(٤) الفهرست ص ٧ .

(٥) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٦) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٧) Pope, S.P.A. II, p. 1718. (footnote 2).

وفي تأكيد معنى التزوير والتقليد يذكر صاحب « الدرر الكامنة » عن علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلى المدوني المولود سنة ٧١٢ هـ ، أنه كان حسن الخط ، اشتهر بتمتيق الورق والحبر ونقل القطع بخط الولى المعجمى وابن البواب وغيرهما (١) .

ومن قبيل المحاكاة في العصر الحديث تقليد المجهود التركي عبد الله زهدى المتوفى بضمير (١٢٩٣ هـ) لخط ابن مقله الوزير العباسى .

وليس من المسير على الفنين في صناعة الخط ومواد الكتابة إدراك التزوير والتقليد في الكتابة .



ومن أهم الخطوط التى كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفى ، الخط المغربى ، والمقصود بالخط المغربى خطوط العالم الإسلامى الواقع غربى مصر (شمال أفريقية والأندلس) ، والمظنون أن خطوط الغرب بأنواعها المختلفة سالات من الخط اللين .

والخط في هذا الجانب من العالم الإسلامى منقسم من حيث وظيفته إلى خط تذكارى عنى به بمض العناية لىقى — پروفسال ومارسيه (٢) ، وهو لا يختلف كثيراً عن الخطوط التذكارية في الشرق الإسلامى ، وخط آخر أكثر مطاوعة للكتاب هو خط التدوين والتحرير ، استخدم المغاربة نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفى البسيط في أمورهم الدينية والقضائية ، وهكذا نشأت للخط المغربى سلاتان إحداها دينية والأخرى مدنية ، أما السالة المدنية فتفرعت منها سلات حماية هي الفيروانى والأندلسى والفارسى والسودانى .

وأخص ما استخدمت في تدوينه السالة الدينية هو القرآن ، وللخط الكوفى المغربى في المصاحف صفات واضحة تجعله أقرب إلى ثلث المصاحف ونسخها منه إلى الخط الكوفى المعروف .

ويصف « هوداس » هذا الخط المغربى المستدير بأنه يحتفظ أكثر من خطوط الشرق المستديرة بكثير من عناصر الخط الكوفى اليابس (٣) ، لأن الغرب ظل طويلاً يعتبر هذا الخط « الخط العربى الأصيل » ، وإن أردنا وصفه فهو خط كثير الالتفاف تقل الاستقامة في أصابعه ، يتميز بانخفاضات هي أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر ، نحيف لين في مجموعه ، مفتوح الميون في خط المصاحف ، مطموسها في الخطوط الدارجة — مجموعة أشكال (٦) .

(١) ابن حجر العسقلانى — الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة ، ج ٣ ص ١٣٨ .

(٢) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes d'Espagne*, المقدمة ص ٢٨ — ٣٦

و Marçais, Manuel d'Art Musulman, T.I. pp. 71, 165, 166, 167, 168.

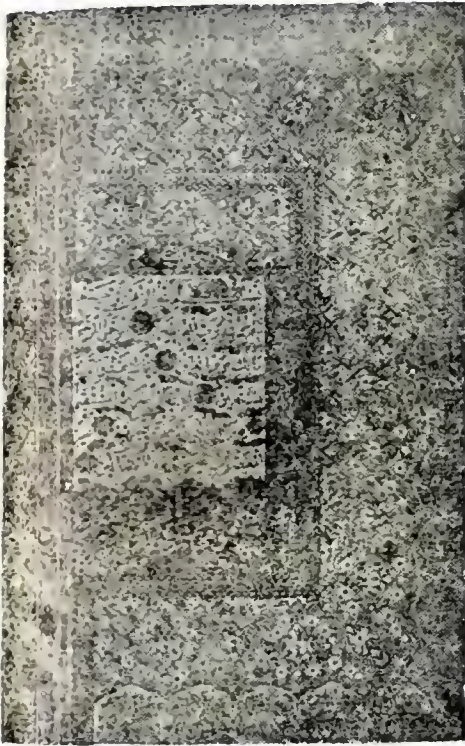
(٣) Hudat, *Essai sur l'écriture maghrabine*, pp. 51-113.

— الأصابع من الحروف القائمة : الألفات واللامات .

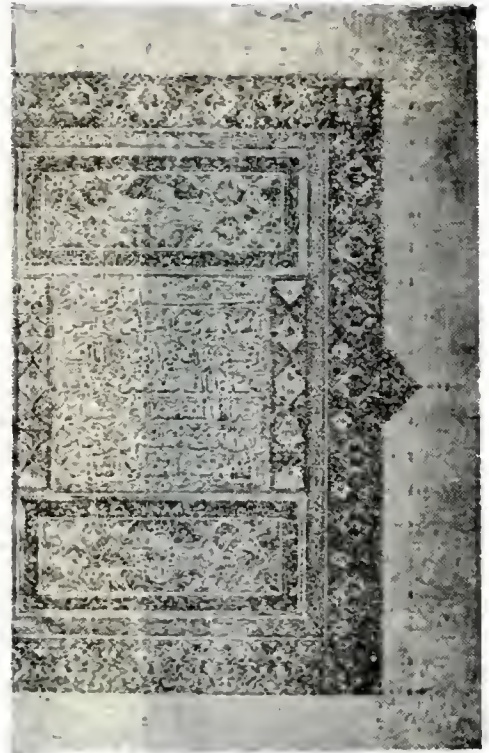
— والانخفاض هبوط إلى أسفل على شكل استدارة ، كما في النون القوسية .

ومنذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وحل محله الثالث المملوك في مصر والخط النسخي الأتابكي في شمال الشام وشمال العراق وآسيا الصغرى ، واستخدم الفرس خط النسخ إلى جانب الفارسي والكوفي ، وزادت العناية بالتذهيب والتجليد وزخرفة فواتح الكتاب ورءوس السور^(١) - شكلا (٧) و (٧) ا.

ومنذ ذلك التاريخ سقط الخط الكوفي من عداد الخطوط المستعملة ، وأهمت دراسته بزيادة العناية بتجويد الخطوط الأخرى ، ولم تذكر نهضة الخط في تركيا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، فلم يكن به أحد من أمثال حمد الله مصطفى المروفي بقبلة الخطاطين في آسيا الصغرى (١٤٩٤ / ١٩٠٠ م)^(٢) ولا تلميذه الحافظ عثمان الذي حفظ أسرار الصناعة الخطية عن أستاذه حمد الله (١٠٨٣ - ١١١٠ هـ) ، والذي أجاد الثلث والنسخ إلى درجة فائقة والذي يميز فضل تشجيعه إلى الوزير العثماني مصطفى كوبرلي زاده .



شكل (٧) ١ - مصحف بخط حمد الله مصطفى التركي
مؤرخ ٩٠٠ هـ بخط النسخ الجود



شكل (٧) ٧ - مصحف بخط ياقوت المصممي
مؤرخ ٦٨٩ هـ بخط النسخ

وقبض لهذا الخط أن يبعث من جديد في ديارنا منذ أنشئت مدرسة تحسين الخطوط ، وكان بهته في مصر تصدق جديداً لرأى ابن خلدون في رواج شأن الخط في مصر دون غيرها من بلاد العالم الإسلامي .

(١) تصفح مجموعة مورتر - طبع دار الكتب بالقاهرة .

(٢) لوحة ٩٧ من مجموعة مورتر .

الفصل السابع

الكوفي التذكاري

المقصود بالكوفي « التذكاري » — الأغراض التي استخدم فيها — مدة شيوعه فيما بين القرنين الأول والخامس الهجريين — شواهد القبور التي تكون صلب هذه الدراسة — فكرة التأريخ للوفاة قديمة ترد إلى مصر الجاهلي — المشاركة والمغاربة يتخذونها للتسجيل للوفيات — عناصر النص الشاهدي -- وفرة الكتابات التذكارية في مصر — التطور الذي أدرك هذا النوع من الكتابات الكوفية في مصر .

الكوفي التذكارى

هذا النوع من الكتابات الكوفية ثقيل كبير الحجم ، تستدعيه عادة مناسبة جسيمة ، وكان يكتب أو ينقش بقصد البقاء على الزمن ، وقد عالجناه نوعاً قبل الآن هو خط المصاحف^(١) ، وهذا الخط التذكارى يشمل :

١ — النقوش الكبيرة على العائر ، وهى أفاريز خطية أو أشربة تحلى الحيطان أو بواطن العقود ، أو رقاب القباب ، أو تدور حول المحارب والمشهد وأبدان المآذن ، محفورة فى مواد صلبة أهمها الحجر والجص والخشب ، وغالبها آيات قرآنية وعبارات دعائية أو تأسيسية^(٢) .

٢ — النقوش التأسيسية التى تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديده ، وكلها عادة منقورة فى الحجر أو الرخام^(٣) .

٣ — النقوش الشاهدية ، وهى نوع ثالث من الكتابات التذكارية كشف منها عدد بفوق الحصر ، وهى أكثر بساطة ، من حيث إنجازها وقراءتها من غيرها من الكتابات التذكارية ، ودراستها تكون الصلب من هذا البحث وأمثلتها عديدة تفوق الحصر — مجموعة أشكال (٨) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه الكتابات ظلت حتى أواخر العصر الأيوبي تكتب بالخط الكوفي إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقوش تذكارية استخدم فيها خط النسخ مبكراً عن موعد ظهوره وشيوعه^(٤) . ومدة سيادة الخط الكوفي التذكارى فى العالم الإسلامى تمتد حتى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، حين بدأ يغلبه على أمره خط النسخ ويسلبه تلك المكانة الممتازة التى كانت له فى فارس ، وبلاد الشرق الأدنى ، ومصر التى تأثرت فنونها فى العصر الأيوبي بمؤثرات سلجوقية واضحة^(٥) ، وكانت للخط التذكارى اللين السيادة المطلقة فى العصر المملوكى ، فقد كتبت به المصاحف^(٦) وحليت

(١) أثر الكتاب نسخ القرآن بالخط الكبير «المحقق» ، الكوفي والثلث ، إرضاء للذوق الإسلامى العام الذى كان يكره أن يكتب للمصاحف بالخط الصغير ، وتتحدث المصادر عن كراهية عمر بن الخطاب للخط الصغير واستهجان كتابته القرآن به .

(٢) من أشهر الأفاريز السكتانية فى مصر ما يوجد فى جامع ابن طولون أسفل السقف «٢٦٥ هـ» وفى مقياس النيل بالروضة «٢٤٧-٢٥٩ هـ» وفى الجامع الأزهر «٣٦١ هـ» وفى جامع الحاكم فى المنصورة «٣٨٦-٤١١ هـ» وفى الأزار الجصى تحت السقف بالجامع المذكور ، وفى بدنى المنارتين ، وفى رقة القبة التى تعلو المحراب ، وكذلك فى جامع الجيوشى «٤٧٧ هـ» فى المحراب ، وفى واجهة الجامع الأزهر «٥١٩ هـ» وفى مسجد الصالح طلائع ابن رزق «٥٤٩ هـ» حول العقود ، وفى ضريح الصالح أيوب «٦٤٧ هـ» حول القميد ، وفى مسجد الظاهر ببيروت بجوار القبلة وحول الشبايك «٦٦٥ هـ» وفى مدرسة ومسجد السلطان حسن «٧٥٧-٧٦٤ هـ» بالإيوان الشرق ، وفى جامع الفورى وبقية «٩٠٩-٩١٠ هـ» ، وكثير من هذه الكتابات يرد فى موضعه الزمنى من هذا البحث .

(٣) ومن أمثلتها فى مصر اللوحة التأسيسية فى فناء المسجد الطولونى «٢٦٥ هـ» ، واللوحة المثبتة بأعلى الباب فى مسجد الجيوشى «٤٧٧ هـ» ، واللوحة التأسيسية فى مسجد العمري بالخلعة الكبرى «٤٨٥ هـ» باسم أبو النجم بدر المستنصرى ، واللوحة التأسيسية التى بأعلى الباب المدرج بالقلعة من عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب ، وهى بالخط النسخى الأيوبي .

(٤) من أقدم النقوش التذكارية المستديرة «النسخية» كتابة على حائط فى برسبوليس باسم عضد الدولة البويهى «٣٢٤ هـ» — ٣٢٢ هـ / ٩٣٦-٩٨٣ م . Combe, Sauvaget et Wiet, Rep., VI Caire, 1935, pp. 42/43 .

ومن أقدمها كذلك كتابات فى «بوزان» فى فارس ، وفى المسجد الجامع بقزوين .

(٥) ومن أقدم هذه النقوش واحد باسم محمود بن زنكى ، وآخر باسم صلاح الدين يوسف بالقدس : (C.I.A. Jér. No. 25 & Haram, No. 150)

(٦) انظر مصحف السلطان حسن «٧٤٨ هـ» فى معرض دار الكتب المصرية ؛ ومصحف السلطان شعبان «٧٧٠ هـ» بالدار المذكورة ومصحف سرغتمش «٧٧٦ هـ» فى مجموعة «مورتر» Moritz, Ar. Pal. Pl. 61. ومصحف برقوق «٧٨٤ هـ» فى المجموعة سائلة الذكر Ar. Pal. Pl. 68 .

به واجهات المساجد ، واتسعت تبعاً لعظم المنشآت الملوكية « المساحات » التي حلت بهذه الكتابات في أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم .

وأنة على الرغم من سيادة الخطوط المستديرة فقد ظل للخط الكوفي بعض الوجود حيث بقي الخط التقليدي ، يكتب به في فواتح الدور^(١) وفي بعض المساحات المحددة على المباني .

واستخدم المالك أشكالاً مختلفة من الخطوط الكوفية بقصد الزخرف لتعليق حوائط المدارس والمساجد من الداخل ، وغالباً ما ترى هذه الكتابات على شكل « أشرطة » فسيفساء الرخام (الحردة) تحلى أعلى السفل الرخامى فى « الأيوانات » كما فى مسجد الفورى ، أو على شكل « جامات » مختلفة الأشكال كالتى ترى فى قبة الفورى ، وفى مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣ هـ) ، وفى ضريح زين الدين يوسف (٩٦٣ هـ) ، ومن أروع أمثلتها ما يوجد فى مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ هـ) .

وقدر للخط الكوفي التذكارى أن يحيا فى إيران حتى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) بينما انقرض أو كاد فى مصر منذ أواخر العصر المملوكى^(٢) ، وكان الفرس على الرغم من ذلك أسبق الأمم الإسلامية تحرراً من سلطان هذا الخط ، حيث بدأوا منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون الخط الفارسى (خط الشكسته) الدارج فى تلمية تزيينات الخزف فى الرى وقاشان^(٣) .

أما الكتابات التذكارية الآسيانية فمعظمها نقوش تأسيسية تؤرخ المباني الدينية والحربية فى العصور الأولى من الحكم الإسلامى ، والمبكر منها كتب بالخط الكوفي ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجرى أخذ معماريو أفريقية والأندلس يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية كما فى جامع تلمسان (٦٩٦ هـ) ومسجد العطارين ، وباب شلا (٧٣٩ هـ) ومدرسة أبى الفناية (٧٥٢/٧٥٦ هـ) — انظر مجموعة أشكال (٧) .

استأثرت هذه الكتابات التذكارية بكل نشاط المزهرف الذى نيط به زخرفة المساجد والأضرحة إلى جانب زخارف الأرابيسك النباتية ، وترى هذه الكتابات عادة فى الأبنية الدينية التى تحلى بواطن العقود ورقب القباب ورووس المحارب كما تدور حول المشهد ، وتعلو التغطية الرخامية التى تكسو السفل ، وتتوج الحيطان فيما يلى السقف — وفى كثير غير ذلك من المواضع والمساحات .

وهى فى المأثر إما منقورة فى الحجر كما فى واجهة الجامع الأقمر ، أو مبرزة فى الجص كما تشاهد فى محراب جامع الجيوشى ، أو مقطوعة فى الخشب كما فى الإزار الموجود بقعة الحيطان فى الجامع الطولونى ، أو مطروقة فى المعدن كما هو الحال فى اللوحة التأسيسية بقبة الصخرة ، أو مجمعة من الأحجار المختلفة الحرق أو الأحجار المطلية بالمينا كما هو شائع فى مساجد إيران ، أو مؤلفة من قطع الفسيفساء الرخامية كما ترى فى مساجد المالك .

(١) انظر بورجوان Bourgoïn, Précis de L'Art Arabe, Coll. IV, Pl. 32. لوحة ٣٢ من مجموعة IV : « لا يما إلا المطهرون » ولوحة ١٨ من المجموعة نفسها : « لأنه لقرآن كريم » .

(٢) S.P.A. II, p. 1725.

(٣) انظر ما كتبناه عن أنواع المخطوطات الإيرانية فى كتاب الدكتور زكى محمد حس : « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » ص ٦٢ وما بعدها ، والقصود بالخط الدارج خط « الشكسته » .

واستخدم اللون الأزرق « الإسلامى » المعروف فى طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها غير لون ، والحق أن المزخرف الإسلامى استطاع أن يولد من الكتابة أنماطاً زخرفية مختلفة ، ساعده على إبداعها خياله النصب ، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية المطاوعة (١) .

وكان الفرس أكثر الأمم الإسلامية استغلالاً لهذه المطاوعة ، ولا غرو فقد كانت للفرس من قديم الزمن عناية خاصة بالخطوط ، عرف عنهم أنهم استخدموا الألوان الجميلة فى رقم النقوش « الأخينية » التذكارية فى الأثر المعروف باسم « نقش رستم » فى بامبوليس . كما عفى « الماجيون » من أتباع « زرادشت » بتدوين « الأئستا » على نوع فاخر من الجلد بالذهب الخالص ، ولم يقل « المانيون » عناية عن سابقهم فى تدوين نصوصهم الدينية بالألوان الجميلة الزاهية على الورق الفاخر وتحليتها بكثير من الصور الصغيرة (٢) .

ويحىل إلينا أن الفرس الذين كانت لهم هذه البراعة الخطية والتصويرية من قديم الزمن لم يلبثوا غداة أدركنهم الأبجدية العربية أن أعملوا فيها مقدرتهم الفنية الموروثة ، وما زالوا بها حتى استخرجوا منها أنماطاً قومية هى الخطوط الفارسية المعروفة بالتعاقب والنسبى والشكستة ، فضلاً عن الأنواع الزخرفية الكوفية .

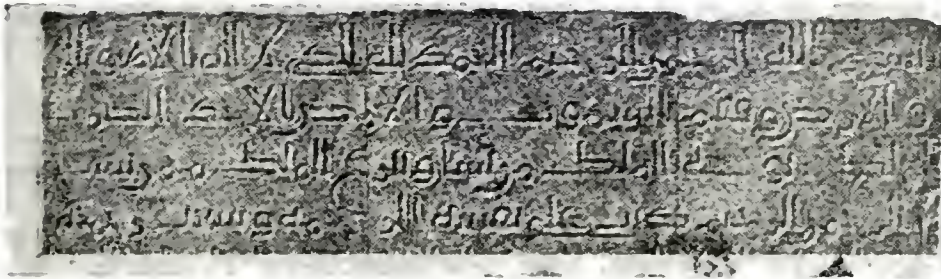
هذه الكتابات المزخرفة التى أفتن الفرس فى إبداعها منذ القرن العاشر الميلادى وأفرطوا فى استخدامها ، شاعت على ما يبدو حتى بلغت مصر الفاطمية والملوكية وغيرها من أقطار العالم الإسلامى ، وشكلت ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامى ، لأن الحروف العربية فى تلك الكتابات خرجت عن صفاتها الكتابية البحت إلى صفة أخرى زخرفية فأصبحت نوعاً من أنواع الزخارف البنائية ، وغدت بذلك ظاهرة تعنى طالب الفنون الزخرفية أكثر مما تعنى الباحث فى فن الكتابات .

وسرعان ما وجد المزخرف الإسلامى فى الكتابة مجالاً لإظهار عبقريته ، سيما وقد أتاح له اتساع السطوح على المباني كل فرص الافتنان ، فأطلق يده وخياله معاً وأنتج من أنواع الكتابات الورق والمضفر على صور متناهية فى الجمال والتعقيد ، جاءت كلها وليدة الخيال الحصب واليد الحرة المتزنة ، وكان المزخرف الإسلامى فى كل ما أبدع يراعى الذوق العربى الذى فطر على كراهية المساحات « عاطلة » بلا زخارف ، لا يكاد يدع مكاناً إلا ملاءه بأنواع من الزخارف الكتابية والبنائية بلغت فى كثير من الأوقات غاية فى الكمال والإبداع .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على العمار عن أنواع النقوش الأخرى ، وانفردت بطراز خاص فيه قوة ورصانة وجمال ، وفيه غير هذا وذاك كبر يساعده على إمكان قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التى تعوق الانطلاق .

وفضلاً عما نراه على العمار من النقوش الكوفية المورقة والمضفرة ، نجد من الأنواع الشائعة فى زخرفة المباني تلك الأشكال الكوفية المستطيلة والمربعة والمثلثة والنجمية التى رتبت فيها الحروف ترتيباً هندسياً بالغاً غاية تصوى من الدقة

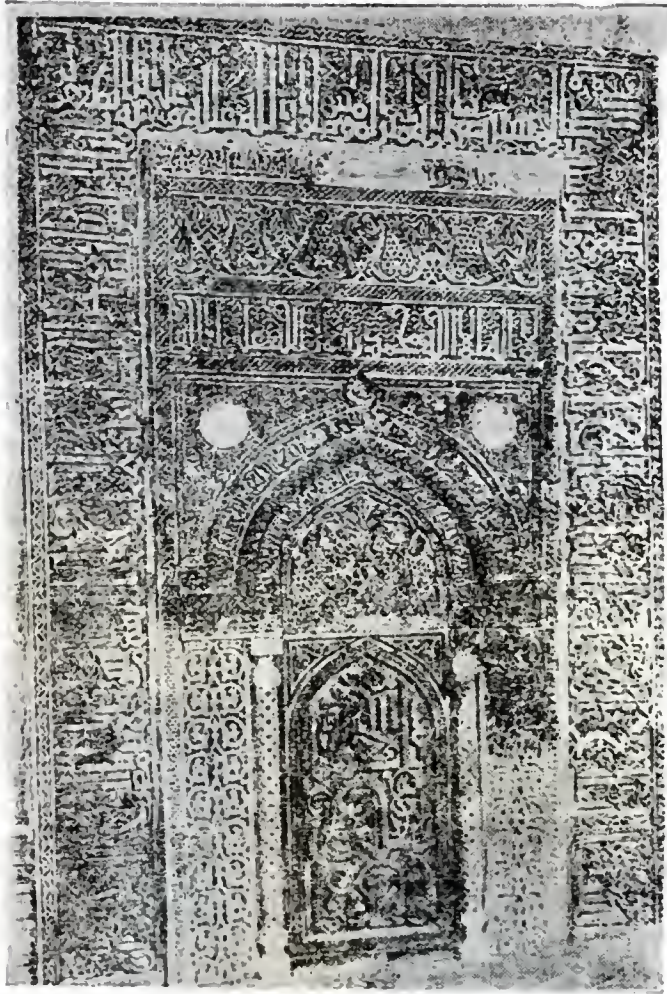
(١) حروف الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للزخرفة ، بخلاف الحروف اللاتينية ، فموس الحروف وقواؤها وانديساتها وتقويساتها وما فيها من قابلية المط والضغط مكنت المزخرف من التجميع والتفريد والمعالجة الزخرفية على الوجه الذى يرضى الخيال ويبعث الارتياح .



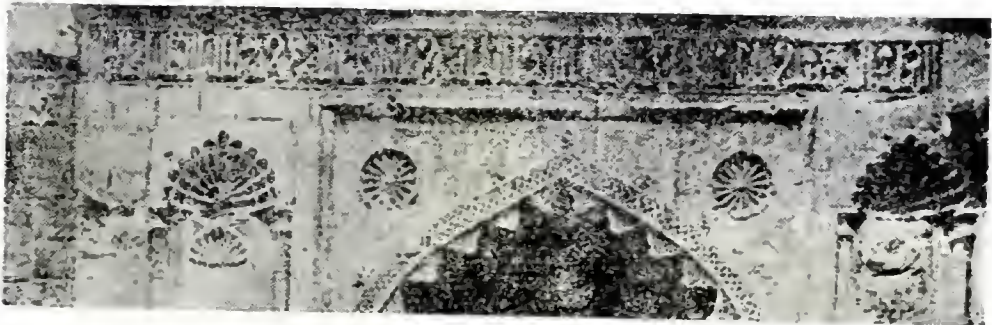
شكل (٨) — كتابة كوفية مطروقة على لوح من النحاس — في قبة الصخرة بالقدس
من عهد عبد الملك بن مروان (٦٥ - ٨٦ هـ).



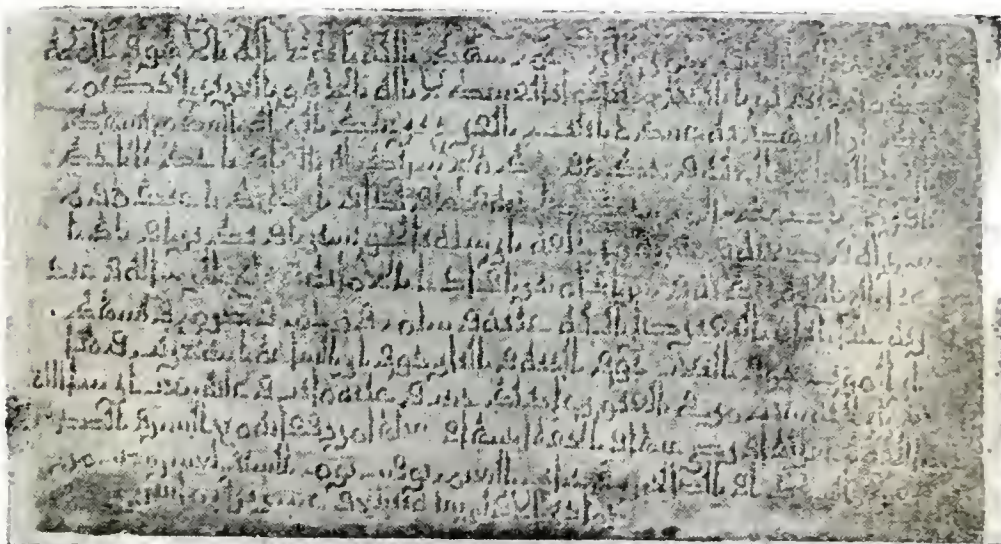
شكل (٨) ١ — نقوش كوفية على بدنة إحدى منارات جامع الحاكم بأمر الله
الفاطمي (٣٨٦ - ٤١١ هـ)



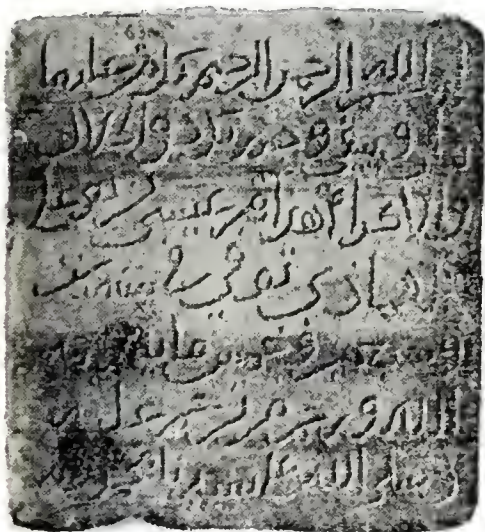
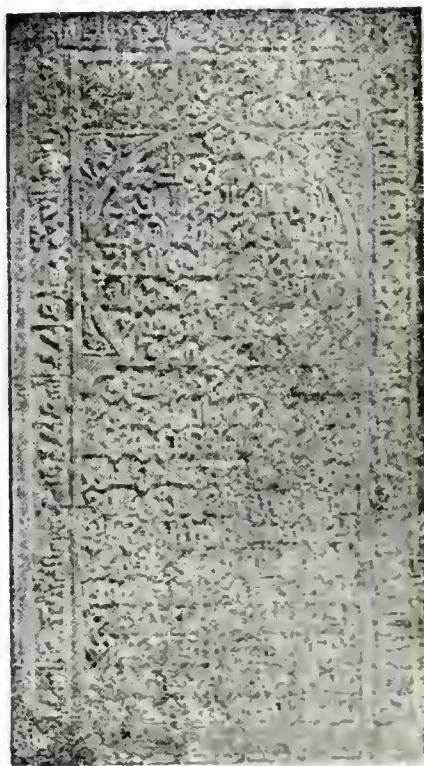
شكل (٨) ب — نقوش كوفية منجزة بطريق الحفر على الجص ، محراب
من العصر المملوكي (نهاية القرن الرابع الهجري) .



شكل (٨) ج — نقوش كوفية منجزة بطريق النقر في الحجر على واجهة الجامع الأقر بالقاهرة مؤرخة ٥١٧ هـ .



شكل (٨) د — نقش كوفي : شاهد قبر من مصر مؤرخ ٢٢٧ هـ .

شكل (٨) و — نقش شاهدي بالخط الابن —
مؤرخ ٥٧٦ هـ من العصر الأيوبي ، يوضح
شيوخ الخط الابن في التاريخ للوفاة ، بدلا
من الخط الكوفي الباس .شكل (٨) هـ — نقش كوفي : شاهد قبر
أندلسي — من القرن الرابع الهجري .

والروعة ، والتي تثير الإعجاب بتمددة مبدعها على قوة التركيب والتأليف ، وكثير استخدام هذه الأشكال الكتابية الهندسية في إيران منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، ووجد هذا النوع أول الأمر في المباني المتخذة من الطوب الأحمر المحروق ، حيث أمكن استخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق في إبداع هذه الأشكال الكتابية^(١) - انظر مجموعة أشكال (١) .

وعن إيران انتشرت هذه الزخارف الخطية فوفدت على مصر في عهد المماليك ، واستحدثها المماليك عامة ومماليك العصر التركي خاصة وأكثرها من استخدامها في مبانيهم^(٢) ، وهذه الأشكال الكوفية الهندسية هي آخر سلالة للاختص الكوفي في مصر .

. وثالث أنواع الخطوط التذكارية وأهمها في بحثنا هذا « الكتابات الشاهدية » وهذا نوع من النقوش التذكارية ، شاع استعماله في العالم الإسلامي منذ زمن مبكر ، ويغلب على الظن أن العرب المسلمين قد ورثوه فيما ورثوا عن أسلافهم الجاهليين ممن كانوا يسكنون مخوم الحضر في سوريا وتأثروا هناك بفنون سوريا الوسطى في العصر المسيحي .

وأقدم شاهد عربي جاهلي معروف هو شاهد قبر « امرئ القيس بن عمرو » المعروف بنقش « النخاعة » وهو الأثر الذي كشف عنه « دوسو » في صحراء النخاعة بالشام والمؤرخ (٢٣٨م) - انظر الصورة : هامش ص ٥٢^(٣) .

ويرجح أن يكون شيوع استعمال المقابر (شواهد القبور) في العالم الإسلامي على أثر حركة الانسياح قد جاء نتيجة طبيعية لرغبة العرب ، ممن رحلوا عن ديارهم ونزلوا أرضاً جديدة ، في التعريف بأنفسهم بعد الوفاة - وهي رغبة كثيراً ما تتملك نفس المغترب ، وقد هذاننا تحليلنا لنقش النخاعة آف الذكر (وهو أقدم شاهد عربي معروف حتى الآن) إلى تكوينه من العناصر الأربعة الآتية :

(أ) تعريف بشخص البيت .

(ب) إشادة بعلو قدره وعظيم أمره .

(ج) تأريخ لوفاة .

(د) دعاء لولده من بعده .

(١) انظر ما قدمناه عن هذا النوع من الكوفي الهندسي ، ص ٤٦ ، ٤٩ .

(٢) في مسجد الملكة صفية « ١٠١٩ هـ » وفي مسجد البرديني بالداودية بالقاهرة « ١٠٢٥ هـ » وفي كثير غيرها من مساجد هذا العصر أمثلة رائعة لهذا النوع الزخرفي من الكتابات الكوفية .

(٣) وهذا نصه النصي :

١ - تى نفس لمرق القيس وعمرو ملك العرب كله ذو أصر الناج
٢ - وملك الأسدين وتزارو وملوكهم وهرب مذحج عكدي وجاء
٣ - بزجاي في حيج نجران مدينت شمر وملك معدو وبين بني
٤ - الشعوب ووكاهن فارسو لروم فلم يبلغ ملك مباحه
٥ - عكدي هلك سفت ٢٢٣ يوم ٧ بكسلول بالسعد ذو ولده

ونحن إذا حللنا شاهد القبر الإسلامى نجد أنه يتكون عادة من العناصر الآتية :

(.) البسملة .

(١) تعريف بشخص الميت .

(ب) إشادة بذكر الله وتعظيم للرسول ، وعبارات توحيدية تكاد تتشابه في نصوصها من شاهد إلى شاهد ، لا تخرج عن الشهادتين ، شهادة ألا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله ، والاعتراف بالساعة والبعث والجنة والنار .

(ج) تأريخ للوفاة .

(د) توسل إلى الله أن يرحم الميت ويغفر له ، وإهداء للقارىء بالترحم عليه وطلب الرحمة لكل من يفعل ذلك .

ونحن إذا تأملنا نص شاهد امرئ القيس والنصوص الشاهدية الإسلامية ، نجد اتفاقاً يفرى على الاعتقاد بأن اتخاذ الشواهد في العصر الإسلامى يرجع إلى أصل جاهلى بنطى^(١) ، ولا نكاد نجد في الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف نص الشاهد النبطى — اللهم فيما يأتى :

١ — افتتاح النص الشاهدى الإسلامى بالبسملة ، وهو أمر اقتضته شدة حرص المسلمين على بدء أعمالهم بذكر اسم الله تبركاً وتيمناً .

٢ — حلت محل الإشادة بذكر مناقب الميت إشادة بذكر الله والرسول ، وعبارات توحيدية مختلفة الصيغ ، واعتراف بالنبوة والساعة والبعث والجنة والنار ، وكان ذلك من آثار الإسلام التصوفية ، إذ انصرفت الإشادة بالأشخاص إلى الإشادة بذات الله والرسول وذكر الحساب والبعث للمظة والاعتبار .

٣ — حلت محل الدعاء للولد في الشاهد الجاهلى عبارات دعائية للميت ولمن يترحم عليه ولأسائر المسلمين ، وتلك روح بعيدة عن الأثرة الجاهلية ، حضت عليها فكرة الأخوة الإسلامية^(٢) ، ومن ذلك نخلص إلى نتيجتين هامتين :

(١) قارن عناصر الشاهد الجاهلى بالشاهد المصرى المؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة ، والشاهد المصرى المؤرخ ٢٢٣ هـ رقم ٣١٥٠/٩ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة ؛ والشاهد الأندلسى من قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ — ليقى — بروفئسال ٤. *Inscriptions Arabes d'Espagne*.

(٢) نص شاهد ١٧٤ هـ المرقوم ٤٥٢١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة :

- ١ — بسم الله الرحمن الرحيم
- ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة
- ٣ — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده
- ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده
- ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية
- ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من
- ٧ — فى القبور على ذلك حي وعليه
- ٨ — مات وعليه يبعث إن شاء الله .

الأولى — أن فكرة الشواهد ترجع في الغالب إلى أصل عربي جاهلي .

الثانية — أن الإسلام ألحق بها شيئاً من التغيير يتعنى مع روحه وتعاليمه .

وكافت الشواهد تتخذ عادة من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، وظلت الشواهد حتى النصف الثاني من القرن السادس الهجري مستطيلة الشكل ، تتبع في قمتها إحدى طريقتين : طريقة الحفر الغائر ، وهي أقدم الطرق وأيسرها ، وطريقة الحفر البارز — وهذه تتطلب من الحافر تصميماً كتابياً سابقاً ، وعناية خاصة في الإنفاذ . وكانت « البلاطة » تخطط أول الأمر خطوطاً أفقية على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالمداد بالقلم الجيد ، ثم يحفر ما حولها بآلات دقيقة ، ثم تيسر متون الحروف حتى تبدو ملساء ، وكثير من الشواهد التي من هذا النوع قطع فنية كتابية رائعة ؛ وظل الخط الكوفي التذكاري (اليابس) الخط المفضل لكتابتها في جميع أنحاء العالم الإسلامي إلى وقت متأخر ، وبدأ الخط للتدريج يظهر إلى جانبه في مصر منذ خلافة الأمر الفاطمي ، أي منذ أوائل القرن السادس الهجري (الثاني عشر للميلاد)^(١) .

وعلى الرغم من ظهور الخط النسخي في مصر من لدن أواخر العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي ، فإنه بقيت للخط الكوفي في كتابة الشواهد مكانته الخاصة ، وظلت له في حكم صلاح الدين الأيوبي (٥٦٤ / ٥٨٩ هـ) تقاليد الفاطمية . ولكن استعمال الخط النسخي أخذ منذ أواخر حكم صلاح الدين في الشيوع والغلبة حتى كانت له السيادة الكلية في حكمي الكامل (٦١٥ / ٦٣٥ هـ) والعاقل (٦٣٥ / ٦٣٧ هـ) .

ويلاحظ أن الشواهد الأسطوانية أخذت تحمل محل الشواهد المسطحة منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وبطل استعمال الخط الكوفي اليابس في كتابة الشواهد نهائياً منذ عام ٦٨٣ هـ ، بحيث أصبحنا لا نجد شاهداً واحداً من العصر المملوكي كتب بهذا الخط .

٩ — رحمت (رحمة) الله ومغفرته عليه وكتب

١٠ — في جمادى (جمادى) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

§ نس شاهد ٢٢٣ هـ المرقوم ٩/٣١٥٠ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة :

١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر هندة لبنت مهدي ٦ — رحمت الله ومغفرته ور ٧ — ضوانه توفيت يوم الاثنين لست ٨ — ليال خلون من صفر سنة ثلاث وعشرين ٩ — ومائتين وكانت تشهد ألا إله إلا ١٠ — الله وحده لا شريك له وأن محمد ١١ — عبده ورسوله صلى الله عليه ١٢ — وسلم وتشهد أن الجنة حق والنار ١٣ — حق والبعث حق ١٤ — وأن الساعة آتية لا ريب فيها ١٥ — وأن الله يبعث من في القبور ١٦ — اللهم أعف عنها واغفر لها « واجمع » ١٧ — بينها وبين النبي محمد صلى ١٨ — الله عليه وسلم .

§ نس شاهد قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ :

١ — ... بالهدا ودين الحق ليظهره على ٢ — الدين كله ولو كره المشركون وأن الجنة حق والبعث ٣ — حق والساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور على هذا ٤ — الشهادة (الشهادة) حيت وعليها ماتت وعليها تبعث حية إن شاء الله ٥ — توفيت رحمها الله وغفر لها ليلة الأربعاء ٦ — لنصف من شهر رمضان سنة ثمان وعشرين وثلاث مائة ٧ — فرحمها الله ورحم من دعا لها برحة .

(١) انظر شاهد قبر مؤرخ ٥١٩ هـ من خلافة الأمر الفاطمي ، مسجل برقم ٢٣٢٥ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة وخطه رديء ؛ وشاهد آخر أكثر جودة مؤرخ ٥٥١ هـ من خلافة العائز ، أسطوانى الشكل ، مسجل برقم ٢٣٣ بالمتحف الإسلامي ؛ وشاهداً ثالثاً بخط نسخي جميل مؤرخ ٥٦٧ هـ ، مسجل بالمتحف المذكور برقم ٢٣٤٠ من عصر صلاح الدين يوسف بن أيوب باسم « السلطان بهاء الدين أبو الفاضل المالك بن يحيى بن أبي السداد الموفق » .

وساد الخط النسخي العالم الإسلامي الشرق منذ أواخر النصف الأول من القرن السادس الهجري وظل الكوفي ظاهراً إلى جانبه — شكل (٩) .

وعادت بعض الشواهد إلى التسطيح مرة ثانية ولا سيما في العصر المملوكي ، وبقى البعض الآخر أسطوانياً ، وظهرت شواهد على شكل المحاريب تتدلى من أعلى المحراب مشكاة — شكل (١٠) ، كما ظهر شكل جديد آخر هو عبارة عن مستطيل تبرز منه ثلاث زوائد علوية ، واحدة في الوسط مستطيلة الشكل ذات حافة علوية مستقيمة أو مهرمة ، وإثنتان في الركبتين العلويتين على شكل المسدس أو الثمن فوق كل منهما شيء يشبه القبة ، وفي الزائدة الوسطى رسم مشكاة .



← شكل (١٠) شاهد قبر من مصر على شكل المحراب تتدلى من أعلاه مشكاة ، يوضح زيادة الخط الابن في التأريخ لوفاة — من العصر المملوكي .

↑ شكل (٩) شاهد من «يزد» — إيران مؤرخ ٥٤٥ هـ ، يظهر فيه الخط الابن جنباً إلى جنب مع الخط الكوفي اليابس ، موسوعة الفن الإيراني ، الصورة ٦٢٢ .

وعلى الرغم من أن شواهد القبور كانت معروفة في كل أرجاء العالم الإسلامي من التركستان شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ، فإنها لم توجد في أى مكان بمثل الكثرة التي وجدت بها في مصر ، ويعتبر شرق العالم الإسلامي أغنى من غربه في هذا النوع من الكتابات التذكارية ، والمقصود بشرق العالم الإسلامي البلاد الإسلامية التي تحف بالبحر الأبيض الشرق وما وليها من العراق وإيران حتى التركستان^(١) ؛ ويعزو « ليفي — بروغنسال » قلة انتشار الشواهد في شمال أفريقيا إلى

(١) والشواهد الشرقية المعروفة من القرن السادس الهجري قليلة أهمها ثلاثة شواهد ، واحد منها في معهد الفنون في شيكاغو The Art Institute, Chicago مؤرخ ٥٠٧ هـ والآخر في متحف الفنون الجميلة في بوسطن Museum of Fine Arts, Boston مؤرخ ٥٣٣ هـ ، والثالث في حوزة « رابينو » Rabenon من هواة التحف الإسلامية مؤرخ ٥٤٥ هـ — ويذكرها جميعاً الأستاذ فييت في معرض الفن الفارسي Wiet, L'Exposition Persane, 1931, Caire 1933 .

انظر مقال ماكس فان برشم في المجلة الإفريقية — وانظر كذلك ليفي — بروغنسال في مقدمة كتابه .

إن « البربر » اعتنقوا الإسلام وكانوا في اعتناقهم له محافظين أشد المحافظة على روحه وتعاليمه ، ولعلهم رأوا في اتخاذ الشواهد شيئاً من الخروج على تعاليم الإسلام ، فأهملت عادة اتخاذ الشواهد بينهم ، واستعاض « الموحدون » عنها بآيات القرآنية التي أكثروا من نقشها على قبورهم ، وهو يؤيد قوله هذا بأن اللهجة النغرية المراكشية تخلو من كلمة « شاهد » ، بينما نجد لها مرادفاً في اللهجات الأندلسية هو كلمة « تأريخ » التي ترد كثيراً على لسان ابن جبير في رحلته المعروفة .

وظهرت في أسبانيا الإسلامية منذ نهاية القرن السادس الهجري شواهد (تأريخات) مثلثة الشكل حلت محلها بالتدريج تأريخات مستطيلة في قرطبة وأشبيلية وغرناطة وكثير غيرها من المدن الأسبانية الإسلامية ، وتأريخات « أمرية » تعتبر أجل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدقها صناعة (١) .

وهذه الشواهد الأسبانية مستطيلة الشكل ، بعضها غائر وبعضها بارز ، وهي كغيرها من الشواهد ، منها ما هو متقن ومنها ما هو ردىء الصنع ، ومنها نوع نقش على هيئة الجراب ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجري بدأ يشيع استعمال خط الصنع المستدير في نقش الشواهد الأندلسية (٢) .

ومنذ نهاية العصر الإسلامي المتوسط بدأ سكان الشمال الأفريقي بتأثير جيرانهم الأندلسيين يتخذون عادة التسجيل لآثارهم بإقامة الشواهد في مراكش والقيروان وقاعة بني حماد ، وهم ما يزالون يتخذونها حتى الآن (٣) ، ويعرف القاهدي عند المراكشيين باسم « المقابرية » وجمعها مقابريات .

* * *

ويسترعى النظر في الشواهد المصرية كثرة نسب المتوفين إلى القبائل العربية التي وفدت على مصر زمن الفتح وبعده ، وكثيراً ما نلاحظ نسبة بعضهم إلى مواطنهم الأولى بعد مضي قرنين تقريباً من الهجرة (٤) ، كما يصادف الباحث في هذه الشواهد كثيراً من الزخارف التي استعملها الصانع كإطارات تدور حول النصوص أو تحل على أعلى الشواهد ، وهي زخارف يرى فيها هرتز باشا (٥) زخارف إسلامية في صورها الأولى ، لا علاقة لها بالزخارف القبطية -- وهي أقدم الزخارف الإسلامية على كل حال -- وما تزال في حاجة إلى دراسة خاصة ، وقد عني بزخارف بعض منها الأستاذ شترنجوفسكي في مجلة الإسلام (٦) .

(١) I.A.E., *Les Epitaphes et les monuments funéraires*, pp. XX-XXV Introduction
— I.A.E. Pl. XXIX, *Planches*, No. 137 *Almería*, 527.

(٢) I.A.E. Pl. XXXIV *Planches*, No. 158, Jean 661 H.)

(٣) Bell, *Inscriptions Arabes de Fez*, p. 13 Note 2.
I.A.E., *Texte*, p. XXV, *Introduction*.

(٤) الهواري وحسين راشد -- شواهد القبور ، المجلد الأول ص ٧ « المقدمة » .

(٥) هرتز باشا -- الدليل الموجز لدار الآثار العربية « الأخشاب المزينة بالنقوش » .

(٦) انظر مقال شترنجوفسكي عن زخارف شواهد القبور في مجلة : *Der Islam*, II pp. 305/336 .

هذه هي « الشواهد » التي اتخذنا ما عليها من الكتابات في مصر مادة لهذه الدراسة ، شجعنا على ذلك وفرة المادة الكتابية المؤرخة في تلك الشواهد ، فضلا عن وضوح التطور ونضوج ظاهراته في الكتابات الشاهدية المصرية .

ونحن نعتقد أنه كانت لمصر ، من دون سائر الأنظار الإسلامية ، عناية خاصة بالخط وتجويده منذ العصر الإسلامي الأول ، تلك العناية التي انتهت إلى أحكام صنعه وضبطها بالقوانين - وقد يكون السر في ذلك أن الفنون لا تزدهر ولا تزف إلا مع اليسر الاقتصادي والتقدم الاجتماعي اللذين توفرت أسبابهما في مصر لما اختصت به من الحصب والثراء ، و « جود الخط » كما يقول ابن خلدون « تابعة للعمران »^(١) ، ولا نعرف بلداً من بلاد الدولة الإسلامية كان أكثر ثراء من مصر ولا أحفل منها بمظاهر العمران ، وكان من أثر ذلك أن اكتمل في مصر على مدى القرنين الهجريين الأولين والحلقان الأولى من القرن الثالث الهجري فن شعبي هو فن الكتابات التذكارية الشاهدية الذي صاحبه عناية واضحة بالزخارف .

ولا شك أن نزوع مصر إلى الاستقلال عن الخلافة منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجري ، والشخصية السياسية المستقلة التي بدأت تتكون لها منذ ذلك الحين ، قد هيأت لها حياة فنية خاصة ، وقد كان يقال إن أول مرحلة ظاهرة من مراحل الفن الإسلامي في مصر هي « الفن الطولوني » بتقاليد العراقية ، ونحن نستطيع القول في شيء من الثقة أن هذه القضية تنطبق على العمارة أكثر من انطباقها على الفنون الصغرى ، فقد تجملت لنا من دراسة « شواهد القبور » حقائق كبيرة ، وثبت لدينا بالأدلة الفنية أن الخط الكوفي تطور في مصر ولقي فيها رواجاً ونمواً عظيمين ، كما وضع لنا خطأ الزعم بأن الفن الإسلامي فن لا ينمو إلا في كنف الحكم من الملوك والأمراء ، ولقد نمت فنون الكتابة وأصول الزخرفة الإسلامية في مصر بنمى عن الملوك والأمراء حتى أدركت العصر الطولوني مكتملة مزدهرة ، فتعاونت مع فنون العراق المعمارية والزخرفية الوافدة تعاوناً مرضياً .

وكان مؤرخو الفنون حتى هذه اللحظة لا يمتطون هذه الظاهرة الفنية الكتابية حقها ، ولا يضعونها في المكان الذي تستحقه بين الفنون الإسلامية ، ولقد نستطيع القول بأن الخط العربي ، بطبيعته الزخرفية ، كان أول ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وأسبقها وجوداً وظهوراً بالنسبة لبقية المنتجات الفنية الإسلامية .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأنه كانت لمصر منذ القرن الأول الهجري حتى نهاية عصر المماليك عناية بالغة بالخط ، يند على ذلك شهرة مصر بتعليمه ، تلك الشهرة التي يذكرها ابن خلدون في مقدمته ، ونبوغ عدد من كبار المکتبيين والمحررين والخطاطين فيها^(٢) .

والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة في مجال الفن ، كما نازعتها في مجالات السياسة : فقد كاد

(١) ابن خلدون — المقدمة ص ٤١٨ .

(٢) الفلقشندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٤ .

— الفلقشندي ج ٣ ص ١٤ حيث يقول : « ومن نبغوا في الخط الشيخ شمس الدين بن أبي ربيعة محبب الفسطاط ، وأخذ عنه الشيخ شمس الدين محمد بن علي الزفناوي المكنى بالفسطاط ، الذي صنف مختصراً في قلم الثالث مع قواعد ضمها إليه في صناعة الكتابة أحسن فيها الصنيع ، وبه تخرج صاحبنا الشيخ زين الدين شعبان بن محمد بن داود الآتاري محبب مصر الذي نظم في صناعة الخط ألفية ، ثم تولى ملك مكة ثم إلى اليمن والهند ، ثم عاد إلى مكة فأقام بها ونبت . »

لبلاط ابن طولون خطاطوه المجيدون ، كما كان لبلاط الخليفة العباسى سواء بسواء ، واتممت رئاسة الخط بمصر فى العصر الطولونى جودة وإحكاماً إلى « طبطب » المحرر المشهور^(١) .

وكان أهل مدينة السلام يحسدون أهل مصر على « طبطب » مجود الخط ، « وابن عبدكان » كاتب الإنشاء فى ديوان ابن طولون ، إذ كانوا يقولون : « بمصر كاتب ومحرر ليس لأمر المؤمنين بمدينة السلام مثلهما »^(٢) .

وليست غایتنا أن نسوق الأدلة التاريخية على رقى الخط فى مصر ، فلدينا من الأدلة الفنية الملموسة ما يغنى عن ذلك .

على أن هذه المنافسة التى تذكرها المراجع الأدبية بين بغداد ومصر الطولونية ، والتى يتردد فيها اسم « طبطب » واسم « ابن عبدكان » تؤيد بدورها ما نذهب إليه من أن مصر كانت دائماً مركزاً من مراكز الاهتمام بتجويد الخط .

ولم تضعف عناية الحكام المصريين فى وقت من الاوقات بهذه الناحية من نواحى الفنون ، ففي العصر الفاطمى كان اصحاب الأقلام يتمتعون بالحظوة لدى الخليفة ، فكان صاحب القلم الدقيق مثلاً مقرباً من الخليفة ، يحالسه فى خلوته ، ويدارسه كتاب الله ، ويتلو عليه سير الأنبياء والخلفاء والعظماء ، ويحدثه عن مكارم الأخلاق ، ويقوى يده فى تجويد الخط^(٣) .

وقد ساعدت وفرة المادة الكتابية المؤرخة فى مصر ، كما ساعدت بساطة الظاهرة الخطية فيها على إمكان دراسة تطور الخط الكوفى التذكارى ، والفضل الأول فى ذلك لمجموعة الشواهد التى يحتويها المتحف الإسلامى بالقاهرة — فهى من الوفرة والتنوع والتسلسل بحيث يحار الباحث فى هذه الظاهرة — وهو بصدد الاختيار — ماذا يبقى وماذا يذر ، وما يزال مجال البحث والدرس فسيحاً لمن يريد أن يعنى بدراسة الكتابة العربية ، وليكن عملنا هذا مجرد فاتحة اهتمام .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٣ .

(٢) صبح الأعشى : ج ٣ ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٣/١٤ .

الفصل الثامن

أدب هذا الخط

* خط الكوفة جدير بأدب خاص — المحقق والمطلق
منه — قياسه بمعايير الخط اللين — صلاحية هذه المعايير
لقياس الخط الكوفي — نصيبه من الجمال — رجل الفن
يجد فيه مادة خصبة للزخرفة .

* فيما يخالف منه مألوف الخط اللين — هندسة
حروفه — ابن مقلة وابن عبد السلام وإخوان الصفا
يتكلمون في هندسة الخط ونسبة الحروف إلى الألف .

أدب هذا الخط

١ - محاولة تقرير أدب لهذا الخط :

أحبينا أن نقرر لهذه الصورة اليايسة من صور الخط العربي أدبها الخاص ، لأننا وجدناها حرية بأن تنفرد بأدب يقرر قواعدها ويساعد على التعريف بها — فإذا ما تيسر لنا ذلك ، جعلنا من هذه الظاهرة فناً كتابياً مستقل الأصول ، ورأينا السبيل إلى ذلك أن نقيس هذا الخط على الخط اللين قياساً دقيقاً ، لنرى مقدار ما بين الخطين من شبه أو خلاف ، ثم نزنه بموازين الخط اللين ، لنرى مقدار انقياده لهذه الموازين ، وكنا ، ونحن نحاول ذلك ، لا ندرى أنحن خالصون من هذه المقارنة بما يمكن أن نقرر به لهذا الخط أدباً خاصاً ، أم نحن خارجون من هذه المحاولة صفر اليدين مما نستطيع أن نحقق به هذا الغرض .

حاولنا أن ننظر في هذه الصورة اليايسة من صور الخط على ضوء ما هو مقرر للخط اللين من قواعد وموازين ، وخلصنا من محاولتنا هذه إلى نتائج ترتاح لها النفس ، أدركنا من أنواعه المحقق والمطلق ، وتعرفنا صفة أقلامه وأدوات إتقاده على الحجر والجص والخشب وغيرها ، وتبيننا مدى خضوعه للمعايير الجمالية المقررة للخط اللين ، ومقدار شذوذه عنها ، كما أدركنا أن السر في عسر قراءته ناتج من تشابه صور حروفه وتعرّبتها عن النقط والإفراط في معالجتها معالجة زخرفية ، واتبيننا إلى ما يشبه الأساس الهندسي فيه ، وجهدنا في ضبطه بالموازين الخاصة ، واستخراج النسبة الفاضلة فيه ، ثم وضعنا له مصطلجاً خاصاً أعاننا على وصف حروفه أفراداً وتركيباً .

٢ - في المحقق والمطلق من هذا الخط :

من الخط المحرر المحقق الذي يكتب به في جسامم الأمور ، ومنه «المطلق المرسل» الذي يتكاتب به الناس ويستعملونه فيما بينهم^(١) ، وحروف المحقق رائقة مستحسنة الأشكال والصور ، بخلاف حروف المطلق فهي متداخلة بعضها ببعض^(٢) . وبالنوع الأول المحقق كتبت المصاحف الأولى ، كما نقشت الكتابات ذات الصفة التذكارية على الآثار والسكة والموازين بخط ثقیل جاف لم يكن يقوى عليه إلا قلة من الناس — والمطلق من هذا الخط ما قلت فيه العناية وأجراه كاتبه مجرى المطلق من الخطوط اللينة : والشاهد أنه متى تخفف الكاتب من قيود الخط المحقق الثقيل ، جرت يده في إسراع ومال خطه إلى التدوير ، وتداخلت حروفه ، وعدا بعضها على بعض ، وأصبح يكتب بالخط اللين الدارج خطأ مولداً من المحقق^(٣) .

والحق أنه ليس في هذا الخط اليايس نوع مطلق ، اللهم إذا اعتبرنا خطوط المبتدئين فيه خطوطاً مطلقة لأنها عادة ما تكون ركيكة قبيحة الصورة لم تصح حروفها ولم تحسن أشكالها ، لأنها لا تجرى على قواعده ولا تلتزم أصوله الخاصة .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ و ٦ .

(٢) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ .

(٣) راجع القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ سطر ٨ ثم انظر الوثيقة رقم ٥١٢ من مجموعة مورتر .

٣ — القلم أداة الكتابة :

لكل خط من الخطوط قلم يصلح له ، وكان قلم الكوفي يتخذ عادة من نوع من الغاب كان ينمو على مقربة من مدب الكوفة ، يذكره حمد الله مستوفى صاحب نزهة القلوب باسم غاب العراق^(١) ، والأقلام المستعملة في صناعة الخط هي بئس الآلات المختلفة عند بقية الصنائع ، ولا بد أن تكون النقوش الكوفية التي نقرت على الأحجار ، سواء منها ما كان على المائز أو على شواهد القبور ، قد كتبت أول الأمر بقلم مناسب من القصب الفارسي أو الجريد^(٢) ، بالمداد ، أو بصبي شبه المداد ، ثم نقرت بآلة حديدية الطرف .

٣ — في قياس هذا الخط بموازين الخط اللين :

يقولون في حسن الخط « إذا كان الخط حسن الوصف مليح الرصف ، مفتوح العيون ، أملس المتون ، كثير الالتواء قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهته الأرواح حق أن الإنسان ليقروه ولو كان فيه كلام دنيء ومعنى ردىء . مستزيداً منه — ولو أكثر — من غير سامة ، وإذا كان الخط قبيحاً مجتة الأفهام ولغظته العيون والأفكار وسئم قارئه وإذا كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ غرائبها^(٣) .

والخط اليابس المحقق يكون عادة مليح الرصف ، أملس المتون ، تهش إليه النفوس وتشتهي العين النظر إليه لفخامته وروعته .

ويقولون « أجود الخط أبيضه ، والخط الحسن هو البين الرائق البهيج ، « وينصحون^(٤) كل من يريد تجويد خطه بقولهم « ألقى^(٥) دوائك وأطل شبة قلبك^(٦) ، وفرج بين السطور ، وقرمط^(٧) بين الحروف — والجيد من الله اليابس ما كان بدوره رانقاً بيناً بهجاً ، فرج بين سطوره ونوضب بين حروفه .

ويوصف الخط عامة بالجودة^(٨) إذا اعتدلت أقسامه ، وطالت ألفه ولامه ، واستقامت سطوره ، وضاهى صوا

(١) حمد الله مستوفى — نزهة القلوب ص ٣٧ ، طبعة ليدن ١٩١٩ .

(٢) كانت الأقلام الجائلة تؤخذ عادة من لب الجريد الأخضر — « القلقشندي ج ٣ ص ٤٩ سطر ١٧ » أو من القصب الفار « المرجع السابق ص ٤٩ سطر ١٨ » وكانت تتخذ في مصر من البوس الأبيض الغليظ الأنابيب الذي ينتقى من جزر « القلقشندي ص ٤٩ سطر ١٩ / ٢٠ » .

(٣) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٠ وما بعدها .

(٤) ابن عبد ربه « العقد الفريد » ج ٣ ص ٢٧ طبع المطبعة الأزهرية ١٩٢٨ م .

(٥) ألاق الدواة ولاقها ، يليقها : جعل لها ليفة أى قطعة من قماش ، وأصلح مدادها .

(٦) شبة القلم : رسمه .

(٧) القرمطة : الدقة في الكتابة والتقريب بين الحروف — « انظر الجهشيارى : الوزراء والكتاب ص ٢٣ سطور ٦ ، ٧ ، ٨ » .

(٨) الصولى ، أدب الكتاب ، ص ٥٠ وما بعدها .

حدوره^(١) وتفتحت عيونه ، ولم تشبه راؤه ونونه ، وأشرق قرطاسه^(٢) وأظلمت ألقاسه^(٣) ، ولم تختلف أجناسه ، وأسرع إلى العين تصويره ، وإلى القلب تمره ، وقدرت فصوله^(٤) ، وأدبجت أصوله ، وتناسب دقيقه وجليله ، وتساوت أطنابه^(٥) ، واستدارت أهدابه^(٦) ، وصغرت نواجزه^(٧) ، وانفتحت محاجره^(٨) ، وخرج عن عطف الوراقين^(٩) ، وبعد عن تصنع المحررين ، وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن^(١٠) .

و « الخط اليابس » ، الذى هو صورة من صور الخط العربى ، خاضع لكثير من هذه المعايير الجمالية ، يمكن أن يقاس ، وأن يحكم عليه بالجودة والرداءة وفقاً لها .

وقد أعرانا على الاعتقاد بخضوع الخط اليابس لقواعد الخط العربى عامة ، أننا تصورناه بفقد الصفات التى رأى « الصولى » أنها من علامات الخط الجيد ، كاعتدال أقسامه ، واستقامة سطوره ، وتفتيح عيونه ، واتفاق أجناسه ، فوجدناه — إذا قعدنا — يهوى إلى درجة من القبح والرداءة شديدة ، ثم وجدناه — وهو يكتسب هذه الصفات — يرتقى إلى درجة كبيرة من الجودة ، ويبلغ حدّاً فائقاً من الجمال

* * *

على أننا نلاحظ أن هذا الخط اليابس لا يخضع خضوعاً كاملاً لمقاييس الخط اللين — فهو ، وإن شابهت بعض أصوله أصول ذلك الخط ، يكاد يكون فى جملة بمنأى عنه ، محتاجاً إلى تقرير أصول خاصة به .

٤ — فى نَسْأَةِ هذا الخط وتطوره أول الأمر :

والخط الكوفى اليابس — وهو ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية ، بدأ — ككل الظواهر الفنية المعروفة — بسيطاً ، ثم درج فى سلم الارتقاء إلى أن بلغ الذروة حسناً ورواقاً فى بعض جهات العالم الإسلامى ، وكان ذلك بفضل ما أنفق فى سبيله من عناية ، والفهم أنه نال أول عناية فى موطنه الأول على يد نفر من أهله ، عنى به فى عهد بنى أمية نفر من حذاق الخط أشهرهم عبد الحميد بن يحيى ، وقطبة المحرر — هؤلاء وضعوا له أصولاً وقواعد تنافس الكتاب فى احتذائها

(١) حدوره أى إنحداره أو نزوله ، والمقصود نزوله عن خط استواء الكتابة .

(٢) القرطاس ما يكتب فيه ، ويكون القرطاس مشرقاً إذا كانت الكتابة فيه رائلة بهجة .

(٣) الألقاس جمع نقس يكسر النون وتسكين القاف وهو المداد ، أى ما كان مداده شديداً القتام .

(٤) الفصول : الرأى والزأى .

(٥) أى ألقاته .

(٦) أى أطرافه — وذلك فى الخط اللين دون الخط اليابس .

(٧) النواجز : الباء والتاء والثاء وما فى معناها فى حالة التوسط ، وتعرف أحياناً بالأسنان .

(٨) المحاجر : الواو والميم والفاء وأختها ، وتعرف أحياناً بالميمون .

(٩) الوراقون : الكتاب الذين يكتبون فى الورق — وكانوا غالباً ما يكتبون من غير كبير اكتراث بالقواعد والأصول —

الفلقشندى : صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٧ .

(١٠) لفرط ما فيه من استدارة ولين .

والعمل بعقضاها ؛ وأدت عناية الأمويين بجودة الخط إلى نضوج هذه الظاهرة الفنية العربية الخاصة في الشام ، وظهرت آثار هذا التجويد على مسكوكات الذهب والفضة والموازين الزجاجية ، نقشت عليها المبارات بالخط الكوفي اليابس ، كما ظهرت جليلة على الباني — ومن أروع أمثلتها المبكرة كتابات الفيسفاء بقبة الصخرة التي أسسها عبد الملك بن مروان بالقدس .

ولاقى هذا الخط نصيباً وافراً من العناية على أيدي العباسيين ، ومن عجب أن يكون المجيدون فيه في عصر هؤلاء من أهل الشام ، ويذكرون في هذا المجال أسمى الضعالك وإسحق بن حماد الشاميين ، وكان أولهما في خلافة السفاح وثانيهما في خلافتي المنصور والمهدي^(١) . وينسب إلى ابن العميد أنه اشتغل بتجويد الخط ، وفي ذلك يقولون « بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد »^(٢) — وإلى ابن العميد يعزى كثير من التغيرات التي لحقت بالخط الكوفي فباعت بينه وبين الخطوط الأخرى .

وهكذا بدأت هذه الظاهرة أول أمرها بسيطة جارية مع طبيعة القوم الذين كتبوا بها ، ولم تلبث أن ارتقت ، ساعدها الإسلام على الارتقاء لأنها كانت من أهم الوسائل التي خدمت أغراضه .

٥ — نصيب من الجمال :

وهذا الخط اليابس يرتد في بساطة تامة إلى أصول هندسية هي أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه في عجلة وممن النظر فيه بقدر سواء ؛ وقد عرف النوع التذكارى منه بشيء كثير من الجفاف والصلابة ، وغدا اليبس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من الجمال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترطيب الذى خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التي تصاحب الأوضاع الهندسية — وهذا الترطيب ظاهر في أجف أنواع هذا الخط ، في عراقات الرء والنون^(٣) ، والواو والياء ، وتلويز^(٤) الصاد والطاء ، وهامة العين^(٥) ، ورأس الفاء والواو ، وتدوير الهاء والميم ، ولولا هذا الترطيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من الجمال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجميلة مكان يذكر .

والخط اليابس « التذكارى » فوق ذلك بادی الرصانة والقوة لما فيه من غلظ يملأ الفراغ فيرجع عين رجل الفن المسلم التي تذكره المساحات الفارغة ، وفيه رغم صفاته هذه مرونة مطاوعة لخيال الكاتب ، الذى طالما رأى أنه — رغبة في شغل الفراغ — يتصرف في عراقات الحروف تصرفاً لم يعبه عليه أحد ، فيلحق بها ثنية ، أو رجماً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكته طبيعة الخط الهندسية من إمكان « الاستمداد »^(٦) إلى أبعد الحدود ، ولم يفته — وهو يجرى هذا الاستمداد — أنه في الخط اليابس قد لا يأتي بما يأتي به الاستمداد في الخطوط المستديرة من نتائج رائعة ، فافتن في ذلك حتى أتى بالأمر العجيب : ألحق بالاستمداد بعض الزخارف البسيطة التي ابتكرها ذهنه الخلاق بقصد ملء الفراغ الناشئ ، أو تلافي الملل الذى يصحب

(١) الفلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٢ ، وكانا يكتبان « الجليل » .

(٢) المقصود « بالكتابة » هنا الكتابة الخطية إلى جانب الكتابة الإنشائية .

(٣) المراقبة هي الجزء المدور الذى يهبط عن خط استواء الكتابة أو مستوى تسطيحها .

(٤) التلويز جعل جزء الحرف كاللوزة شكلاً .

(٥) هامة الشيء رأسه أو أعلاه .

(٦) الاستمداد هو إطالة الجزء المتلقى على خط استواء الكتابة .

الاستعداد الهندسى البعث ، أوحى إليه رغبته الملحة فى ملء الفراغ الواقع فوق الاستعداد أن يبتدع التقويس والترهيز والتوريق والتخميل ، وتطرق من ذلك إلى التريبط والتعقيد ، واندفع فى تيار الزخرف ، وكان أنانياً فى اندفاعه إلى أبعد الحدود ، اختص نفسه بأسرار الكتابة ، حتى ليمتدح على جمهور الناظرين فى أنه أن يفهموا وحيه أو يدركوا إلهامه — وإن استثمروا جمال فنه لمجرد نظره إليه .

والحق أن المفتح العربى وجد فى الخط اليابس مجالاً خصباً لإظهار عبقريته لم يجده فى ناحية أخرى من نواحي الفن ، حتى غدا الفن الزخرفى الكتابى ، بما أودعه فيه رجل الفن المسلم من الابتكار والابتداع ، فناً قائماً بذاته ، إسلامى الطابع والأصول ، لا يكاد يدين بشئ لغيره من الفنون .

هذا الخط الذى بسطت مظاهره أحياناً وتمعدت أخرى باختلاف الزمان والمكان ، والذى شاع فى أنحاء العالم الإسلامى ، خط مقرر الأصول ، يجرى على قواعد ثابتة يعرفها حذاقه ويحتفظون بكثير من أسرارها .

والخط الكوفى اليابس فن قائم بذاته ، له أصوله وقواعده ، تطور كما تطورت الفنون كلها من مرتبة إلى مرتبة ، حتى غدا جديراً بأن يحتل بين الفنون الإسلامية الرفيعة مكاناً مرموقاً ، بفصل جديد منفرد نضيفه إلى فصول الفن الإسلامى .

٦ — فيما يخالف منه مألوف الخط اللين :

ويمتنع فى هذا الخط بدء بعض الحروف كالألف واللام والداد والراء بنقطة ، كما يمتنع التجليف فى الفاء والقاف والواو والميم ، والتشظية فى الحاء والطاء والباء والصاد والكاف ، والترويس فى الألف والباء والجيم والداد والراء ، والطاء والكاف واللام ، كما يمتنع كذلك طمس عقدة الصاد والطاء والعين والفاء والقاف والميم والهاء والواو واللام ألف لأن الطمس لا يليق بالخط الجليل ، كما لا تُرتق حاؤه^(١) ولا تمرق جيعة^(٢) .

وليس للهزة فى هذا الخط صورة ، ولذلك فهى لا تثبت قط ، وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى فى عصوره التأخرة بالصور النبطية فى رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة « ابنة » وكلمة « سنة » تكتب بالتاء المفتوحة وحققاً أن تكتب تاءً مربوطاً .

وظل هذا الخط يفقد أصلاً من الأصول التى يسميها صاحب صبح الأعشى « بحسن التدبير » ، وهو ألا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها فى آخر السطر وبعضها فى أول السطر الذى يليه^(٣) ، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتمامها ، فتكتب بعض حروفها فى نهاية سطر وبقية فى سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال . والكتاب الماهر يتعاضى ذلك بالجمع والشق^(٤) من حين شروعه فى كتابة النص ، فهو يرسم ويخطط أولاً ثم ينفذ بعد ذلك ، وقد جرت عادة الكتاب فى هذا النوع من الخط على استساغة فصل المضاف والمضاف

(١) انظر التجليف والتشظية والترويس والطمس والعقد والرتق والتعريق فى كشف المصطلحات .

(٢) التعريق أن يكون للحرف الأخير عرقه ، أى جزء مدور يهبط عن مستوى الكتابة .

(٣) وذلك قبيح ، وأكثر ما كان يوجد فى مصاحف العامة وخطوط الوراقين وبعض مصاحف عصر عثمان — صبح الأعشى ص ١٤٧ .

(٤) الشق هو المد والماط ، وقد تقدم ذكره عند الكلام عن خطوط المصاحف .

إليه ، كما في عبد — الله ، ومولى — فلان ، وفقى — أمير المؤمنين ، بكتابة المضاف في آخر سطر والمضاف إليه في أول السطر التالي ، في حين أنهما بمنزلة الاسم الواحد الذى لا يصح فصله ، ومن ذلك أيضاً الفصل بين الاسم وما ينزل في النسب كزيد — بن محمد^(١) ، وكل ذلك قبيح في رسم الكلمات ، إلا أن العرف جرى به في الخطوط اليابسة ، فعدا مستساغاً غير مستهجن ، وبقينا نراه فيها حتى زمن متأخر ، ولا سيما في النقوش الشاهدية .

ومن الأصول الفنية التى تنعدم في هذا الخط عدم التساوى بين صعوده وحدوره ، فهو في مجموعه خط صاعد يقلب تدريجاً الحروف وهبوطها عن مستوى التسطيح ، فلا يكاد ينزل من الحروف عن ذلك المستوى نزولاً محسناً إلا عراقي النون والواو ، أما بقية العراقات فقد اختزلت في هذا الخط اختزالاً كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن العراقات التى اختزلت في كثير من الأحوال ، عراقات الجيم والعين وعراقة اللام (في حالات الانتهاء) ، وقد طغت روح الاختزال على عراقى الراء والنون في عصور متأخرة ، فكادتا بدورهما لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح .

٦ — في صور مروف وعجم بعضها :

وحروفه على ثمان عشرة صورة ، وهى : (١) الألف (٢) الباء وأختاها (٣) الجيم وأختاها (٤) الدال وأختها (٥) الراء وأختها (٦) السين وأختها (٧) الصاد وأختها (٨) الطاء وأختها (٩) الفاء والقاف (١٠) الكاف (١١) اللام (١٢) والميم (١٣) والنون (١٤) والهاء (١٥) والواو (١٦) واللام ألف (١٧) والياء .

وقد أدى شبه الباء بأخواتها ، والجيم بأختها ، والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين بأخواتها ، إلى تقلب الصور ، إلا أن ذلك قد أدى في ذات الوقت إلى عسر القراءة في هذا النوع من الخط ، وقد فرقوا بين الحروف المتشابهة في الرسم بالنقط (أو العجم) في خطوط المصاحف ، وأنه لما يسترعى الانتباه أن نجد النقط معدوماً انعداماً كلياً في الكتابات التذكارية الشاهدية^(٢) ، بينما نجد المصاحف منذ زمن مبكر قد ضبطت بالنقط والشكل مخافة التصحيف^(٣) ، أما كتابة التحرير الخفيفة فقد كانت لا تعجم إلا إذا خيف أن يعجز المکتوب إليه عن القراءة الصحيحة ، كأن يكون أعرجاً أو عرياً لا يدرك أسرار لغته ، وقد كان المکتوب إليه يرى في العجم مسبة له^(٤) ، وقد كثر في كتابات التحرير عجم بغير الحروف دون البعض الآخر ، فقد عجمت (أى تقطت) الباء والتاء والجيم والحاء والذال والزاي والشين والنون والياء — دون الطاء والعين والفاء والقاف^(٥) .

(١) الفلشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٨ .

(٢) وهذه الشواهد الوفيرة العدد التى اتخذناها مادة لبحثنا لا نجد بينها شاهداً واحداً أعجم أو شكل (اللهم إلا النقش المرقوم^١ المؤرخ ٣٦٣ هـ ، ويرجح أن يكون نقطه متأخراً) .

(٣) التصحيف — راجع الملحق رقم (١) ، هو القراءة المخطئة .

(٤) العجم بتسكين الجيم — راجع الملحق رقم (١) ، وهو النقط .

(٥) انظر المجموعتين : P.E.R. & P.E.R.F. من أوراق البردى ، وأكثر الحروف عجماً في أوراق البردى التاء والزاي والشين وأقلها عجماً الباء والنون والياء — « تحقيق جرومان » .

٧ - في هندسة هروفة :

نسب ابن مقلة وابن عبد السلام الحروف جميعاً إلى الألف التي اتخذوها مقياساً أساسياً ؛ فنسبت الحروف الأخرى إليها^(١) ، وإلى أولها ينسب الخط النسوب^(٢) بمعنى الخط الذي تنتسب حروفه إلى الألف بنسب هندسية ثابتة .
وهذه الألف تكون مساحتها في الطول ثمان نقط من نقط القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض ثمن الطول^(٣) ، وقد عدل هذه النسبة الشيخ شرف الدين محمد ابن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ، فجعل عرض الألف سدس طولها^(٤) ، وقدر الشيخ زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته عرض الألف بسبع طولها^(٥) .

أما الباء التي تسكون من قائم ومنبسط ، فمقدارها جميعاً قدر طول الألف ، فإن زاد سمج وإن قصر قبح .
والجيم المفردة تكون من خط مائل « منضجع » مقداره طول الألف ، ونصف دائرة قطرها بطول الألف .
والدال تتكون من خطين ، منكب ، ومنبسط على مستوى التسطیح ، طولها معاً كطول الألف .
والراء قوس هو ربع دائرة ، الألف قطرها .

على هذا الأساس العلمی الرياضي وضع « ابن مقلة » قانونه الذي يضبط أصول الخط ، وأكمل عمله وضبطه ابن عبد السلام ، ولا يغيب عن البال أن إخضاع الخط للقوانين الهندسية البحتة يجرده من الجمال ، ويجعله جافاً ليس فيه أثر من الحياة .

وقد جاء « ابن البواب » بعد ابن مقلة بما يقرب من القرن ، فأسبغ على الخط كثيراً من مظاهر الجمال دون أن يخل في قليل أو كثير بقواعده وأصوله الهندسية^(٦) ، وبعد ذلك بقرن آخر أجاد « ياقوت المستعصمي » صناعة الخط ، وكانت له من أجل ذلك حظوة لدى الخليفة المستعصم العباسي ، ولكل من هؤلاء تلاميذه والمعجبون به ، وكان لكل منهم مدرسته الخاصة ، وينسب إلى ابن البواب تبريزه في « المحقق » ، وإلى ياقوت اختراعه للخط الياقوتي وهو تحوير بسيط لخط الثلث^(٧) .

وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرست^(٨) .
نسب ابن مقلة (٣٧٢/٣٢٨ هـ) الحروف إلى الألف ، وعقب ابن عبد السلام على نسبه^(٩) — وإصاحب رسالة اللوسيق من إخوان الصفا^(١٠) كلام سبق به رأى ابن مقلة وابن عبد السلام ، وقد حققا هذه النسبة متوخيين وصف صاحب رسالة الموسيقى .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٣/٢٤ .

(٢) ابن خلكان — الوفيات ج ٢ ص ٣٣١ وما بعدها : « ابن مقلة » .

(٣) القلقشندي عن صاحب رسالة الموسيقى من رسائل إخوان الصفا — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ سطر ٤ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٤ سطر ٦ ، ٧ .

(٥) المرجع السابق ج ٣ ص ٢٤ سطر ٨ ، ٩ .

(٦) ابن خلكان : وفيات الأعيان ، ج ٢ ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٧) Huart : *Les Calligraphes*, pp. 80-84 .

(٨) الفهرست ص ٧ ، ٨ .

(٩) القلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٢٤ .

(١٠) القلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ .

الفصل التاسع

— ١ —

في مصطلحه وصور حروفه

* تقرير مصطلح لهذا الخط بالاعتماد على المصادر
الكلاسيكية العربية .

* وصف حروفه أفراداً وتركيباً — حسن تشكيله
ورصفه .

في مصطلح هذا الخط

ونحن نورد هنا أهم المصطلحات التي قررناها للخط الكوفي بأنواعه ، واستخدمناها في وصف هذا النوع من الخط ، وقد رتبنا هذه المصطلحات ترتيباً أبجدياً ، حتى يسهل الرجوع إليها لفهم ما يعرض منها في ثنايا الكتاب .

« حرف الألف »

الأصابع — هي الحروف القائمة أو الطالعة ، وهي الألف واللام وما في معناهما كقوائم الطاء والظاء واللام ألف .

« حرف الباء »

البسط — هو رسم أجزاء الحروف مستقيمة لا تقويس فيها ، والخطوط المبسوطة عكس الخطوط المقورة أو المدورة ، وهذا البسط هو أهم صفات الخط الكوفي التذكارى (اليا بس) ، ويعبر عن الخط المبسوطة أحياناً باليابس ، وهو ما لا انخفاف ولا انحطاط فيه^(١) ، وهو عكس الخط المقور أو اللين — والبسط أحياناً هو الإرسال إلى النهاية .
البر — هو القطع ، والمراقبة^(٢) المتورة هي المراقبة الناقصة التي لا يكمل تدويرها ولا يجمع طرفها .

« حرف الجيم »

التجليف — بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ورأس فائه .
الجمع — هو إكمال تدوير المراقبة والصمود بطرفها ممالاً بسن القلم حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملاً .

« حرف الحاء »

الانحطاط — الانحطاط والانخفاف بمعنى واحد في مصطلح هذا الخط ، وهما النزول بتقويس عن مستوى التسطيح العام .
التحريف — هو أن يكون الشيء ذا (حرف) رفيع ، ويكون التحريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) .

الانحناء — هو الانكباب ، والمنحنى كالنكيب سواء بسواء ، أنظر النكيب — حرف « الكاف » .

« حرف الخاء »

الانخفاف — هو الانحطاط أو التدوير أو النزول عن مستوى التسطيح بتقويس أو استدارة ، ويكون عادة في الخطوط اللينة — في عراقاتها .

(١) انظر الانخفاف والانحطاط فيما يلي من هذا المصطلح .

(٢) انظر المراقبة فيما يلي من هذا المصطلح .

« حرف الدال »

التدوير والاستدارة — ما كان كنصف الدائرة أو قرب من ذلك :
مستدير الميم والفاء والواو وما في معناه هو جزؤها المدور الذى يشبه الدائرة الكاملة .

« حرف الراء »

الرتق — سد الفتحات ، والحاء الرتقاء : ما سد بين جبهتها وما فوق صدرها بقليل يخط ، كما فى حاء الثلث المرفقة .
الترطيب — هو شدة الاستدارة .
الترفيل — الجيم المرفلة هى ما اكتمل عجزها أى آخرها ، أى ما كانت عراققتها (كاستها) يقدر نصف دائرة .
الإرسال — هو إطلاق المراقبة من غير تقويس .

« حرف السين »

التسطيح (مستوى التسطيح) : هو المستوى الذى تعلو فوقه الحروف أو تهبط تحته ، وهو المعروف أحياناً باسم خط استواء الكتابة .
الإسبال — هو الاستلقاء أو الذهاب بحجرة القلم فى غير تكلف ، ويلحق الجيم وأخواتها ، كما يلحق الميم والواو .
الاستواء (خط استواء الكتابة) — هو مستوى التسطيح العام الذى تعلو بعض الحروف فوقه ، ويهبط بعضها أسفله .
سن القلم — هو سمك غابه بعد تمام بريه ، أو مقدار غلظ قطبته .

« حرف الشين »

التشعير — هو الترفيع ، والتشعيرة : النهاية الرفيعة التى تشبه الشعرة ، وتلحظ فى نهاية عراقات الباء والفاء والقاف والسين والصاد واللام والميم — وذلك فى الخطوط اللينة أصلاً .
شاكلة الألف — ما قبل عقفها أو ثنيها من أسفل إلى وراء ، وشاكلة اللام جزؤها المدور الأخير .
شكلة الكاف وشكلة الدال — الجزء العلوى منهما .
التشطية — أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشطية .

« حرف الصاد »

الصحيح — هو القراءة المخطئة بسبب عدم وجود النقط والشكل .
صدر القلم — عرضه ، وسن القلم غلظ قطته .

« حرف الطاء »

الحروف الطوالع أو الحروف الطالعة :

هى الحروف القائمة أو المنتصبة ، وتعرف أحياناً بالأصابع . ، الألف واللام ، وأسنان الباء وأختها ، وأسنان السين وأختها ، وسنة الياء المبتدأة .

« حرف المين »

التعريق — وهو التقويس الذى يكمل رأس الجيم وأخواتها ، ورأس الفاء وأختها ، ورأس المين وأختها ، ورأس الواو ، ورأس الياء ، ليكمل من كل منها حرف إفراد — والعراقة هى الجزء المدور من الحرف ، الهابط عن مستوى التسطيع .

المقد — هى تدويرات العين والفاء والقاف والميم والوالو والهاء ، وتثليث المين ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف وتثليثها .

المجم — هو إلحاق النقط بالحروف ، لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض بقصد صحة القراءة .

العقف — ويقصد به الثنى يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات اليمين .

التعويم — تقصد به الثنى يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشطى ، أو مطلق .

العطف — هو التدوير فى نهاية العراقة أو نهاية الألف اللينة .

« حرف الفاء »

التفطيع — تعريض رأس الحرف الطالع أو ما فى مناه .

« حرف القاف »

التقوير — هو التدوير أو التقويس ، وهو من أهم صفات الخط اللين .

القفا — قفا الألف يمينها ، وقفا الباء قائمها القصير المنتصب ، وقفا الصاد نهايتها القائمة من جهة اليمين .

قعدوة المين ، قفاها (مؤخر رأسها) ، وهو أول ما يخطط من رأسها فى الخط اللين .

المقوس (الدور) — ما جعل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقاط على سمت واحد .

« حرف الكاف »

الانكباب — هو المبطوع مع الميل ، وهو في جيم الثلث أول ما يحيط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير بترتيب في وسطه ، والنكب — ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كـ رأس الدال .

« حرف اللام »

التلويز — هو التدوير في رأس الصاد والطاء والحاء والعين ، والتلويز في كل من الصاد والطاء جهة اليمين ، أما في الجيم المقفلة فجهة اليسار .

الاستلقاء — ما كان أعلاه من ينة وانحطاطه من يسرة ، سواء أكان ابتداءه من أعلى أو من أسفل .

اللين — الخط اللين هو الخط الذي فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس .

حرف الميم

الاستمداد — هو الإطالة والتعطيط ، وهو أصل عظيم من أصول الكتابة المستديرة ، يقول فيه المقر الملأئ ابن فضل الله « من لم يحسن الاستمداد وبرى القلم ، فليس من الكتابة في شيء » .

« حرف الواو »

التوسيع — ويقصد به زيادة الانقراج في الزوايا ، وزيادة الاتساع في التقويس .

في صور هروف

الألف شكل مركب من خط منتصب (قائم) يجب أن يكون عموديا غير مائل إلى استلقاء ولا انكباب ، يقول عز الدين بن عبد السلام : هي قاعدة الحروف المفردة وبقية الحروف متفرعة عنها ومنسوبة إليها .

ويقول صاحب رسائل إخوان الصفا في رسالة الموسيقى عند ذكر حروف المعجم : أن مساحة الألف في الطول تكون ثمان نقط من نقطة القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض $\frac{1}{8}$ الطول ، وقدرها غيره بست نقط ، وقدرها الشيخ زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته بسبع نقط ، وهي على نوعين :

(أ) المفردة ، ويذكر القلقشندي أنواعها المختلفة في الخط المستدير ، وهي الألف في ابتداء الكلمات .

(ب) المركبة التي توصل بما قبلها .

يقال هامة الألف أى رأسها ، وذنب الألف أى طرفها الأسفل ، وقد يكون الذنب في الخطوط المستديرة موصولا بغيره

كما في الخط الریحانی ، أو مطلقاً كما في الطومار والرقاع ؛ وذنّب الألف في الخط الكوفي مطلق ليس فيه تشعير أو تحريف ، ويلحقه تعویج أو عقف من جهة ینة اليد ، بصدر القلم في الكوفي التذكارى ، أما في كوفي المصاحف فيلحقه العقف بتشعير إلى ینة أو إلى يسرة ، وفي خط التحرير يلحقه عقف مطلق أو عقف بتقويس ليس فيه تشعير ، وقد تكون الألف عمالة من أعلاها إلى الخلف في البردى — فلا توازى غيرها من القوائم ؛ ويقال أيضاً قفا الألف بمعنى ظهرها ، وشاكلة الألف أى ما قبل انعطافها من أسفل .

الباء وأخواتها — على ضربين :

(أ) للمفردة ، ويذكر الفلقشندي أنواعها^(١) وتركب من قائم قصير متصب وانبساط فوق مستوى التسطیح ، وهى في الكوفي موقوفة (أى مبتورة) وقد تبسط ولكنها لا تنتهى بتشعير ، وإعما يكون انتهاؤها كابتدائها بصدر القلم .

(ب) المركبة ، وهى إما مبتدأة أو متوسطة أو متطرفة ، وقد تعلو المتوسطة قليلاً إذا توسطت شبيهين لها كالنون والياء المركبتين ، كما في كلمة « النبيين » .

وللباء للتطرفة حالتان ، مبتدأة في أول الكلمة ، أو مختمة ، وتكون موقوفة كالمفردة أو مبسطة مثلها ، يقال قفا الباء وذنّب الباء ، وليس للباء الكوفية تشعيرة بالمعنى المفهوم في الخطوط المستديرة .

الجيم وأخواتها — وهى على شكلين :

(أ) مفردة ، وتكون صورتها في الخطوط التذكارية من خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطیح بزاوية حادة ، وقد يتجاوزه نزولاً ، وهو في الكوفي بأنواعه يكتب بصدر القلم ، ويختص الكوفي التذكارى بمراقبة بين الإرسال والإسبال^(٢) ، أما كوفي المصاحف فيه من العراقة المرسل المربع الشكل وما يشبه الياء الراجعة بمرض القلم .

(ب) مركبة ، وهى إما مبتدأة أو مركبة متوسطة أو مركبة مختمة .

الدال وأختها — وهى في الكوفي (الكوفي التذكارى وكوفي المصاحف) إما :

(أ) مفردة على شكل مثلث كما في الخط المستدير ، لا يجمع^(٣) طرفها ، ولا تهبط عن مستوى التسطیح ، وقد تكون على شكل الكاف المبسوطة^(٤) ، وفي أعلاها شظية إلى ینة اليد على زاوية أو قائم قصير بمرض القلم .

(ب) مركبة مختمة على شكل الكاف المبسوطة أيضاً ، أو على شكل المثلث في (خطوط البردى) بشيء من الترطيب في قاعدتها ، يكاد طرفها يجمع .

(١) الفلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٦٠/٦١/٦٢ وهى المجموعة والموقوفة والمبسوطة .

(٢) يصف الفلقشندي أنواع الجيم كما يأتى : مرسله مسبله ومختمه ورتفاء وملوزة .

(٣) جمع طرف الدال يكون بثنيته من نهايته إلى أعلى وتشظيته .

الراء وأختها — على ضربين :

(أ) مفردة^(١) .

(ب) ومركبة (مختمة) .

والأولى في الخط الكوفي التذكاري على خلاف معظم حروفه «مقورة» ، وقد تكون مبسطة بتقويس في نهايتها^(٢)، وهى في كوفي المصاحف على شكل يشبه الدال العادية مع تعريض ملحوظ في خطها النضج ، وفي خطوط البردى مقورة ومبسطة^(٣)، ويزيد تقويرها اطراداً مع صغر حجمها^(٤)، وتقرب حينئذ من الدال كما نعرفها في خط النسخ ، أما الركبة فهى في الكوفي التذكاري مقورة ومبسطة كذلك^(٥)، وفي كوفي المصاحف على شكل مفردتها (كالكاف المبسطة) ، وفي خطوط التحرير الخفيفة تقور ، وتكون قريبة من المبسطة ، نازلة عن مستوى التسطيح أو متخذة تقويرها أو انبساطها عليه^(٦) .

السين وأختها :

وهى مفردة ومركبة (متوسطة أو متطرفة «مختمة») ، وأسنانها في الكوفي التذكاري قوائم قصيرة ترسم بمرض القلم ، متساوية الطول أو منحدرة ، ثالثهما أقصرها^(٧)، وقاعها خط أفقى على مستوى التسطيح ، وهى في المصاحف بنفس الرسم إلا أن أسنانها قد تكون كأسنان المنشار مثلثة الشكل^(٨) ، أما في خطوط التحرير فيكون بين أسنانها تقور تناسب مع القاعدة العامة لخطوط التحرير الخفيفة ، وقد تنعدم السنة الثالثة في السين المفردة .

وعرافة السين المفردة هى على وجه التقريب كمرافقة النون بسطاً وتقويراً .

الصاد وأختها :

وهى مفردة ، ومركبة والمركبة متوسطة أو متطرفة .

وهى في الخطوط التذكارية إما أن تكون ملوزة مبسطة القاعدة أو مبسطة القاعدة والقفأ ، أو مستطيلاً ملقى بطوله على مستوى التسطيح ، أو مستطيلاً مال ضلعاها القصيران نحو قمته فبدا (كالين) ، أو مثلثاً قائم الزاوية ضله

(١) وهى في الخطوط المستديرة التى يصفها صاحب صبح الأعشى ذات ثلاثة أشكال ، مجموعة ، ومبسطة ومقورة .

(٢) انظر « شاهد رقم ١١٧ / ٣١٥٠ — المتحف الإسلامى بالقاهرة » .

(٣) انظر « جرومان P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٤) انظر « جرومان P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٥) الشاهد المذكور ١١٧ / ٣١٥٠ — المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) انظر جرومان P.E.R.F. .

(٧) « الشاهد ٨٨٥١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة فى كلمتى ستين وسنة .

(٨) وقد تكون السنة الوسطى دون غيرها منشارية .

القصر هو القفا ، أما هي في المصاحف خطان متوازيان مشتاقيان ، أحدهما وهو الأسفل على مستوى التسطيح ، وثانيهما وهو الأعلى فوقه بقليل ، في قفاها تقويس يلتقي قائماً مع جرتها السفلى ، وهي في البردى ملوزة وقد تشبه صاد المصاحف . أما عراقها فهي في حكم عراقه السين ، بسطاً في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف ، وتقويراً في خطوط التحرير .

الطاء وأختها :

الطاء^(١) إما :

١ - مفردة .

٢ - أو مركبة ، والمركبة مبتدأة أو متوسطة أو مختتمة .

وهي في الكوفي التذكاري تشبه الصاد في كثير من أحوالها ، وأغلب ما تكون مستقيمة القفا ، قائماً مستقيم ، أمم مقوس ، وقد يميل عليها حتى ليكاد يبلغ ما فوق قفاها ؛ وهي في خط المصاحف كاصداد قائمها منتصب دائماً ، أما في خطوط التحرير فيبدأ بها على صورة الألف المطلقة ، فإذا وفيت بها رجعت طالماً من تلقاء ذنب الألف حتى تقارب موضع شاكلتها ، ثم ترجع إلى يمينك وترسم صورة اللوزة منتهياً إلى ذنب الألف ، وقد تكون أبسط إنفاذاً من ذلك ، كأن يبدأ بها على صورة الألف ، فإذا فرغت من ذلك فاستأنف السير بذنب الألف إلى عنة اليد ، ثم اصعد بتدوير لترميم قفا الطاء ، ثم رد القلم إلى يسرة في هبوط ، منتهياً إلى شاكله الألف - وتلك هي طريقة المبتدئين وغير المهجدين .

العين وأختها - وهي :

١ - مفردة .

٢ - مركبة ، والمركبة مبتدأة ومتوسطة ومختتمة ، والمفردة في الكوفي التذكاري تكون مفتحة القمة أو مقفلتها ذات عراقه مرسله أو مسبلة أو مربعة - إذا دعت إلى ذلك ضرورة صناعية^(٢) ، وتكون العراقة أحياناً رجماً تحت مستوى التسطيح يشبه رجع الياء الراجعة ، وهي في المصاحف تشبه العين المرفوعة لنا ، وتتكون من هامة وعراقة عاديتين ، وغالباً ما تكون رأس العين في كوفي المصاحف ناقصة التدوير ، كما تكون العراقة رجماً يشبه رجع الياء ، وهي في البردى تتكون من هامة ناقصة التدوير وعراقة براء .

أما العين المركبة المبتدأة فهي في الكوفي التذكاري مستديرة الرأس تقريباً ، بينما هي في كوفي المصاحف ناقصة التدوير كما في العين المفردة سواء بسواء ، وفي خطوط البردى يقل تدوير رأس العين ؛ والعين المركبة المتوسطة تكون مفتوحة القمة ومقفلتها ، وتتكون على مستوى التسطيح نفسه ، كما قد تعلوه فوق قائم قصير مستقر على خط التسطيح ، وهي في المصاحف مفتوحة القمة ، وتبدو في خط « المشق » مطموسة البياض^(٣) ، وفي خطوط التحرير مقفلة القمة على هيئة مثلثة ، ومفتوحها أحياناً .

(١) يقسمها القلقشندي إلى موقوفة ومرسله ، وهو تقسيم لا يعنينا كثيراً .

(٢) غالب ما تكون هذه العين في نهاية السطر حيناً لا ينضم المكان لتقويس العراقة .

(٣) ربما رجح ذلك إلى تمطيط خط المشق تمطيطاً ينقص معه علو الحروف .

أما العين المركبة المحتمة فهي في الكوفي التذكاري مفتحة الرأس أو مقفلتها ذات عراقة مسبلة ، وهي في المصاحف مفتحة الرأس ، براء العراقة أو مرسلتها ، وهي في البردي مقفلة الرأس على هيئة المثلث ، براء العراقة .

الفاء :

١ — مفردة .

٢ — مركبة مبتدأة ومتوسطة ومتطرفة .

فالمفردة في الخطوط التذكارية ذات رأس مدور وقفا مستقيم في طرفه العلوي شظية حديدة الطرف ، وعراقتها مبسطة موقوفة ، وهي كذلك في خط المصاحف مع تدوير في قعدوة الرأس ، وهي في خطوط التحرير مدورة الرأس ذات عراقة مستديرة موقوفة (براء) حتى لتشبه الواو في كثير .

والمركبة المبتدأة في الخطوط التذكارية تشبه رأس أختها المفردة ، وهي في خط المصاحف شبيهة برأس زميلتها المفردة كذلك — والمركبة المتوسطة في الخط التذكاري تدوير مرتكز على خط التسطيع أو معلى فوق قائم قصير ، وهي في خطوط المصاحف تدوير يرتكز على خط التسطيع ، وتعقد في خطوط التحرير على مستوى التسطيع على هيئة قريية من الدائرة ؛ أما الفاء المركبة فهي في الخط التذكاري دوران على مستوى التسطيع وعراقة مبسطة موقوفة ، وهي في خط المصاحف قريية من ذلك ، وفي البردي معقودة على خط التسطيع في شبه دائرة ، وعراقتها لا تكاد تفارق خط التسطيع هبوطاً إلا في قليل — وهي عراقة براء على كل حال .

القاف :

١ — المفردة ، وحكم رأسها حكم رأس الفاء في أنواع الخطوط الثلاثة المتقدمة ، أما «عراقتها» فختلف اختلافاً يميزها عن الفاء تمييزاً تاماً ، فهي في الخطوط التذكارية تقويس إلى أسفل يشبه تدوير الواو ، وفي المصاحف هي أشبه ما تكون بالياء البتراء ، وهي في خطوط التحرير قريية من ذلك مع ميل إلى التوسيع فيها .

٢ — المركبة ، وهي مبتدأة متوسطة ومحتمة ، وحكم الأوليين حكم الفاء ، أما المحتمة فحكم رأسها حكم الفاء وحكم عراقتها حكم عراقة القاف المفردة .

الكاف :

وهي مفردة ومركبة :

١ — أما المفردة في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف فهي أشبه شيء بالبدال مع بسطة في الطول ، وهي مشكولة من أعلى ، وتكون شكلتها في الخطوط التذكارية على هيئة تقويس منكب فوق الحرف ، أو شظية تنكسر إلى يسرة لتكون زاوية منفرجة أو قاعة ، وهي في خطوط التحرير مثل ذلك مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة المتوسطة والمختمة كسابقتهما تماماً .

اللام :

١ - المفردة ، وتجرى في رسمها على نظام الألف المطلقة ، لأنها صاحبان ، يضاف إليها في الخط التذكاري خط قصير مبطوط من لدن ذنبها بحيث يحصر القائم والمنبسط بينهما زاوية قائمة ؛ وفي خطوط المصاحف تكون اللام المفردة على هيئة لام الخطوط التذكارية مع شيء من اللين يلحق مكان اتصال قائمها منبسطها ، وهي في خطوط التحرير ذات تدوير ظاهر عند شاكلتها ، وعراقها مبتورة .

٢ - المركبة المتوسطة والمختمة ، وتكون المتوسطة على مثال المفردة في كل أنواع الخطوط السالفة ، وتكون المتوسطة في الخطوط التذكارية قائماً يشبه الألف ، وهي في المصاحف كذلك ، وهي في البردى صعود بسن القلم وهبوط به فوق ذلك الصعود حتى يحدث من ذلك أحياناً ازدواج غير مقصود ، واللين ظاهر في إنفاذها من لدن شاكلتها صعوداً وهبوطاً ، أما اللام المختمة فهي في الكوفي التذكاري تهبط عن مستوى التسطيع ، ومن ثم يرسم انبساطها ؛ وفي المصاحف تكون على النحو السابق مع تدوير قليل في موضع اتصال القيام بالانبساط وقد يقصر قائمها فينعدم حينذاك تناسب الهندسى بين جزئها ؛ وفي خطوط التحرير تهبط عن مستوى التسطيع وتستدير من لدن شاكلتها ، وتكون عراقها بتراء .

اليم :

١ - المفردة ، وهي في الكوفي التذكاري مكونة من رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيع ، وهي في خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردى تدور من يسرة إلى يمنة ثم تمرق في إسبال أو انبساط^(١) .

٢ - المركبة المتوسطة والمختمة .

وهي في الابتداء ، في الكوفي بأنواعه ، تدور يكون تماماً في الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف ، وقد ترسم فيها نصف دائرة على مستوى التسطيع ويكون تدويرها ناقصاً في البردى ، وهي في حالة التوسط تكون كما في الابتداء ، وفي الاختتام تكون كاليم المفردة في جميع حالاتها .

النون :

١ - المفردة ، وتكون في الكوفي التذكاري أشبه بالراء مع زيادة في التقوير ، وتنزل دائماً عن مستوى التسطيع ، وتكون في المصاحف من تقويس مسبل من يسار الكاتب إلى يمنة ، ثم نزول باستقامة عن خط التسطيع ، ثم بسط قصير إلى اليسار ، وهي في البردى مقورة ، ومبسطة مبتورة في معظم حالاتها ، كالراء .

٢ - المركبة المتوسطة والمختمة .

(١) الانبساط هنا مستعار من وصف الفاعشندى اليم المبسوطة « صبح الأعشى » الجزء الثالث ص ٨٦ ، وهو في الحقيقة اسطفاء أو ميل .

والركبة في الخطوط التذكارية تشبه الباء ، والمتوسطة كذلك ، والمختمة تشبه النون المفردة ، والركبة المبتدأة والمتوسطة في المصاحف تشبه الباء فيها ، أما المختمة فتشبه نون المصاحف المفردة ، وفي البردى تكون النون المبتدأة والنون المتوسطة كالباء ، وتكون المختمة على هيئة نون البردى المفردة رغم اتصالها بما قبلها .

الهاء :

١ - المفردة ، وهى في الخطوط التذكارية إما (مراة) تتكون من خط مائل كرأس الجيم الكوفية وخط مستقيم أقصر طولاً على مستوى التسطيح ، وتقويس ينتهى إلى وسط الخط الأول - وهى قريبة من ذلك في خطوط المصاحف وخطوط البردى ، مع ترطيب هو من خصائص هذين الخطين .

٢ - المركبة مبتدأة ومتوسطة ، والمبتدأة دائرة يشقها خط مستقيم على مستوى التسطيح أو شبه مثلث قاعدته على خط الاستواء يسد فراغه قوسان من مركز واحد .

والمتوسطة التذكارية لا تختلف عن هاتين ، أما المبتدأة في المصاحف فتتكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم ، وتشق بسن القلم ، وقد تكون كهاء البردى مستديرة الجزئين مشقوقة ليس فيها قيام ولا انبساط ، أما المتوسطة في البردى فهى إما مشقوقة متعادله الطرفين العلوى والسفلى أو ملوزة الطرف العلوى ، أو مدغمته .

الواو :

١ - المفردة ، وتتكون في الخطوط التذكارية من رأس مستدير يابس القفا ، ومن عراقة كعراقه الراء تهبط عن مستوى التسطيح ، آخرها معطوف قليلاً ، وتتكون في خط المصاحف من رأس مستديرة وعراقه مسبلة براء .

٢ - المركبة ، وهى في الخطوط التذكارية كالواو المبتدأة ، وفي خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردى لا تختلف عنها في حالة الأفراد فى شيء ، سوى اتصالها من رقبته بما يكون قبلها من الحروف .

اللام ألف :

وهى فى جميع أنواع الخطوط الكوفية أقرب إلى اللام ألف فى خط النسخ .

وهى فى الخطوط التذكارية ذات أشكال كثيرة ، قاعدتها الأساسية مثلث صغير متساوى الساقين مرتكز على خط التسطيح ، يمتد ضاعاه المتساويان إلى أعلى ، ثم يصد بهما فى استقامة حتى يبلغا مبلغ الأصابع طولاً ، ويكونان مستقيمين ، أو قوسين متقابلين .

وهى فى المصاحف أشبه بالنوع الثانى - يتسع ما بينهما أو يضيق .

الباء :

١ - المفردة ، وهى فى الكوفى التذكارى إما ممدودة تتكون من خط منكب وخط مقوس ، عراقته تشبه عراقه القاف أو الراء أو النون ، أو راجعة ، ويأجق البسط عراقته فى معظم الحالات - وهى فى كوفى المصاحف على شكلين وتكون

الأولى من ثلاثة خطوط: مستلق بتشعير ، ومنكب ، ومقوس ، ونهاية عراقها مستقيمة - أما الثانية فراجعة ، ويكون رجمها صدر القلم في أول الرجوع ثم يدار القلم بتدريج حتى يخلص الرجوع ربيعاً بسن القلم دون عرضه ، وفي البردى تكون الباء للفردة شبيهة بالباء في الخطوط التذكارية مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة ، وهى المبتدأة والمتوسطة والمختمة ، وحكم المبتدأة والمتوسطة في كل أنواع الخطوط حكم الباء ، أما المختمة فهى كالفردة تدويراً ورجماً .

فى من تسكيد و رصف :

ولكى يكون هذا الخط كبقية أنواع الخطوط العربية جيداً ينبغى فيه :

- ١ - أن يوفى كل حرف من حروفه حقه مما يجب أن يتكون منه من الخطوط .
- ٢ - أن يعطى كل حرف حقه من الأقدار التى يجب أن يكون عليها ، من طول وقصر أو دقة وغلظ .
- ٣ - أن يكمل كل حرف ، بأن يأتى حظه من الهيئة التى ينبغى أن يكون عليها ، من قيام أو انسطاح أو انكباب أو استلقاء أو تقويس .
- ٤ - أن يشبع كل حرف ، فلا يكون به من أجزائه أدق من بعض (٢) .
- ٥ - أن يكون مسطراً ، بمعنى أن يضاف كلماته كلمة إلى كلمة حتى تصير سطرًا منتظم الوضع كالمسطرة (٣) .
- ٦ - ألا يعدّ إلا لإتمام السطر إذا فضل منه ما لا يتسع لحرف آخر ، وموضع المد عادة أواخر السطور (٤) .

(١) انظر مجموعتى البردى: P.E.R.F. و P.E.R. .

(٢) القلقشندي - صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٣٩ « سطور ٥ - ١٤ » .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٤١ .

النسبة الفاضلة فيه

يقول القلقشندي : « الأفضل أن يبني الخط على أصل
يكون أساساً له ، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير
من حروفه » .

* إخوان الصفايتكلمون في تناسب الحروف ومقاديرها
في كل قلم ويقولون « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً
وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلاً يبني عليه
حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له ، يرجع إليه في حروفه
لا يتجاوزه ، ولا يقصر دونه » .

* نسبة الحروف كلها إلى الألف — النسبة الفاضلة في
الخطوط اللينة — الخط الكوفي لا يجري على النسبة
الفاضلة للخطوط اللينة — دراسات في النسبة الفاضلة للخط
الكوفي .

١ — يقول صاحب رسائل أخوان الصفا في رسالة الموسيقى في شأن تناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم .

« ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلاً يبنى عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً ، له يرجع إليه حروفه لا يتجاوز ولا يقصر دونه »^(١).

يقول — ومثال ذلك في الخط العربي أن تخط ألفاً بأى قلم شئت ، وتجعل غلظه الذى هو عرضه مناسباً لطوله ، وهو الثمن ، ليكون الطول مثل للعرض ثمان مرات ، ثم تجعل البركار على وسط الألف ، وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيها^(٢) ، فان هذا الطريق والمسلوك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة ، ولا تحتاج في مقاييس ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التى تحيط بها .

فالباء وأخواتها — كل واحدة منها يجب أن يكون قائمها ومنبسطها مساويين مآ لطول الألف ، فإن زاد سمج ، وإن قصر قبح ، ومقدار ارتفاع سننها وجميع الأسنان التى فى السين والشين ونحوها لا يتجاوز مقدار ثمن الألف . والجيم وأخواتها — مقدار مدتها فى الابتداء لا يقصر عن نصف طول الألف ، وكذلك يجرى الأمر فى العين والعين والسين والشين والصاد والضاد والراء والزى ، كل واحدة منها مثل ربع محيط الدائرة .

والدال والذال — كل واحدة منها يجب يكون مقدارها ، إذا أزيل الانثناء الذى فيها وأعيدت إلى التسطيح ، لا يتجاوز طول الألف ولا يقصر دونه .

والسين والشين — كل واحدة منها يجب أن تكون أسنانها إلى فوق كل منها مثل مقدار ثمن الألف ، وجملتها فى العرض بمقدار نصفها — وتعميقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والصاد والضاد — مقدار عرض كل منهما فى مداها مثل مقدار نصف الألف — وفتحة البياض فيها مقدار ثمن الألف أو سدسها ، وتعميقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والطاء والظاء — كل واحدة منها يجب أن تكون جملة أجزائها مثل مقدار طول الألف ، وعرضها مثل نصف الألف .

والعين والعين — كل واحدة منهما مقدار تقويس رأسها فى العرض مثل نصف الألف ، وعراقها مثل نصف محيط الدائرة التى قطرها الألف .

والفاء — يجب أن يكون تدويرها ومنبسطها مآ مثل طول الألف ، وعرض حلقها وحلقة الواو والميم مثل سدس الألف .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ، المجلد الثالث ص ٢١ و ٢٢ و ٢٣ .

(٢) يعامل القلقشندي « الألف » معاملة الذكر ، فيقول « وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيه وقضل أن نعالمها معاملة المؤنث فنقول عن طرفيها — وعلى هذا جربنا .

والقاف — تقويسها من فوق ينبغى أن يكون مثل سدس طول الألف ، وتمريقها مثل نصف الدائرة^(١) .

والكاف — ينبغى أن يكون الجزء الأعلى منها طول الألف وفتحة البياض داخله مثل سدس طول الألف ، وتسطيعها من أسفل مثل أعلاها ، وكسرتها إلى فوق مثل نصف طول الألف .

واللام — يجب أن يكون مقدار طول قائمها مثل الألف ومدتها إلى قدام مثل مقدار نصف الألف .

والنون — يجب أن يكون مقدارها مثل نصف محيط الدائرة .

والياء ينبغى أن يكون مبدؤها دالا مقلوبة لا تتجاوز مقدار طول الألف ، وتمريقها إلى أسفل مثل نصف محيط الدائرة^(٢) .

ثم يقول « وهذه المقادير وكية نسبة بعضها إلى بعض هو ما توجه قوانين الهندسة والنسبة الفاضلة ، إلا أن ما يتعارفه الناس ويستعمله الكتاب على غير ذلك » .

ويجمل بعضهم عرض الألف سبع طولها ، ويترتب على ذلك اختلاف المقادير المقدرة بالنسبة للألف في بقية الحروف^(٣) .

وضبط الحروف بهذه المقادير ، على هذا النحو الذى يقرره صاحب رسالة الموسيقى من أخوان الصفا ، يرجع في الغالب إلى ما سبق أن قرره في شأنها « الوزير ابن مقلة » على رأس الثلاثة ، ثم « ابن عبد السلام » من بعده^(٤) ، فقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف من خطها ، واستخرج قانونه المعروف .

على أن المقصود بهذه النسب والمقادير هو الخط اللين الذى يزعمون أن ابن مقلة اخترعه في العراق على رأس الثلاثة : (الخط الجليل^(٥) ، وخط الطومار^(٦) وخط الثلث وخط الثخين وخط النصف ، والمسلسل^(٧) والغبار^(٨) وغيرها من الخطوط التى حذقها المصريون بدورهم في القرن السادس والسابع الهجريين) .

(١) وتلك هي صفتها في الخط اللين في عصر الفلقشندي .

(٢) وتلك صفتها في الخط اللين في العصر نفسه .

(٣) الفلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤٣ .

(٤) راجع الفصل المسمى « أدب هذا الخط » .

(٥) وهو الخط الذى يكتب به على جدران المساجد والمدارس والأربطة ونحوها .

(٦) وكانت تكتب به أسماء السلاطين وعلاماتهم على المنشورات والعهود ونحو ذلك .

(٧) وهو خط مشتبك الحروف كانت تكتب به الرسائل المطولة والعقود وكتب الوقف .

(٨) وهو قلم دقيق كان يكتب به في القطع الصغير من ورق الطير « بطائق الحمام » وغيرها .

نظرنا في هذه المعايير لترى مقدار انطباقها على الخط اليابس فالفيناها لا تكاد تنطبق إلا على عدد قليل من الحروف ،
ونحن ثبت هنا ما وصلنا إليه في محاولتنا :

قد وجدنا أن الألف اليابسة متراوحة في العرض بين $\frac{1}{11}$ و $\frac{1}{30}$ من طول الألف .

أما الباء — فقد وجدت في كثير من الخطوط اليابسة (إذا أعيدت إلى التسطیح) قدر طول الألف تقريباً ^(١) .
ووجدت الباء المتداة والمتوسطة وأخواتها مخالفة لهذه القاعدة ، حيث يبلغ طولها في هذا النوع من الخط ما يقرب من
نصف طول الألف ^(٢) ، وقد وجدت في بعض الكتابات بقدر طول الألف ^(٣) .

أما الجيم — فقد خالفت المتداة والمتوسطة على السواء القاعدة المرسومة ، فهي في الخط اليابس تبلغ ثلثي طول
الألف تقريباً ، بينما هي في التقدير المرسوم لها في الخط اللين نصف طولها ^(٤) .

أما الدال للثثة — فقد وجدنا مجموع الضلعين إذا أعيداً إلى التسطیح بمقدار طول الألف ^(٥) ، أما الدال المشكولة
(التي تشبه الكاف) فقد وجدنا أن عرضها نصف طول الألف ^(٦) .

أما السين وأختها — فقد وجدنا أن أطول أسنانها ، إذا كانت متعددة الأسنان يبلغ نصف طول الألف تقريباً ،
على حين أنها في التقدير ثمن طولها فقط — أما عرضها فهو جار على التقدير (نصف طول الألف) .

أما الصاد وأختها — فقد وجدنا أن عرضها أكثر من نصف طول الألف بقليل — أما فتحة اليياض فيها فليست
بمقدار ثمن الألف ، كما هو مقدر لها ، بل تبلغ مقدار خمس الألف ^(٧) ، ومقدار ربعها ^(٨) ومقدار ثلثها ^(٩) ومقدار
الطول زائد عن الثلث ومقصر دون النصف ^(١٠) .

أما العين فقد وجد أن مقدار تقويس رأسها إذا أزيل ثثيه مساوياً لطول الألف تقريباً ^(١١) على ما هو مقدر

(١) وذلك كما في النقش ١٠/١٥٠٦ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٣٣١ هـ .

(٢) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات دار الآثار العربية « المتحف الإسلامي حالياً » المؤرخ ٣٥٥ هـ .

والنقش المرقوم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ٣٤١ هـ .

(٣) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ٣٥٥ هـ « السطر الأول » .

(٤) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٣٢٠ هـ .

والنقش المرقوم ١٨٩/٢٧٢١ .

(٥) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٦) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(٧) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ .

(٨) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٩) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(١٠) راجع النقش المرقوم ١٨٩/٢٧٢١ .

(١١) في النقشين ١٢٣٤ و ١٢٣٢ .

لها في النسبة الفاضلة في الخط اللين.

أما الفاء — فتبلغ حلقها (تدويرها) وحلقة الواو ثلث طول الألف ، لاسدسها^(١).

أما اللام — فقد وجدت بطول الألف سواء بسواء .

أما الميم — فقد وجدت حلقها (تدويرها) بمقدار ربع طول الألف تقريباً^(٢).

أما تعريق القاف والنون فلا يعدو ربع دائرة^(٣) نصف قطرها نصف طول الألف ، بينما هي في القاعدة المرسومة نصف دائرة قطرها بطول الألف .

أما الكاف فهي كالذال تقريباً ، سوى أن خطها من فوق، إذا حذفنا ثنيها (شكلتها) ، قد تبلغ نصف طول الألف^(٤).

وأما الياء اليابسة فتخالف المرطبة في الرسم ، لذلك يعدم الشبه بينهما ، إلا أن المعركة منها لا تتجاوز عراقيها ربع الدائرة المرسومة حول الألف في حالة انسابها^(٥) أو رجعها^(٦) ، على غير ما هو مقدر لها في قواعد الخط اللين .

— ٣ —

وهكذا لا تجرى حروف الخط اليابس على قواعد النسبة الفاضلة التي قدرها ابن مقلة وابن عبد السلام وأقرها عليها مشاهير الكتّاب — فلقد قسناها بعايير النسبة الفاضلة فوجدناها في كثير من الأحوال نائية عنها ، وعلى الرغم من هذا جاء كثير من الكتابات اليابسة غاية في البهاء والرونق مع بساطته وخلوه من الزخرف بحيث لا يسع الناظر إليها إلا الاعتراف بما لها من جمال خاص .

ولقد استوى هذا الخط اليابس مع الزمن على قدمين ، واتضعت له حياة فنية خاصة به نافس فيها الخط اللين مستقلا عنه، وعرفت له مزاياه الخاصة منذ أصبح الخط المفضل على الآثار ومنتجات الفنون ، وكان ذلك على طول القرنين الأول والثاني الهجريين .

* * *

(١) كما في النقش ١٢٣٢ .

(٢) كما في النقش السابق .

(٣) النقش المرقوم ١٢٢٨ سالف الذكر .

(٤) النقش المرقوم ١٢٣٤ سالف الذكر .

(٥) كما في النقش المرقوم ١٨٩/٢٧٢١ : سطر ٤ في كلمتي «على» و «السكندي» .

(٦) وفي النقش المرقوم ١٢٣٤ : السطر الأخير في كلمة «على» .

ومنذ تحرر هذا الخط من قيود النسبة التي تضبط حروف الخط اللين ، أطلق كتابه لأنفسهم النان في شأنه ، كل بما يراه عتقاً للذل الأعلى فيه ، فأتجوا منه أمثلة تتشابه في مجملها وتفاوت في تفصيلها ، ولم نجىء كتاباتهم جارية على قاعدة رياضية ثابتة ، وصعب لهذا أن يستخلص الإنسان قانوناً ثابتاً يضبط حروف الخط اليابس .

ومهما يكن من الأمر ، فقد سارت هذه الكتابات على شيء من القاعدة ، ولكنها ليست بالقاعدة الثابتة التي يركن إليها ، وقد وجد بطريق القياس الدقيق أن عرض الألف يتفاوت بالنسبة إلى طولها بين ١ : ٣ ، ١ : ٤ ، ١ : ٥ ، ١ : ٦ ، ١ : ٧ ، ١ : ٨ ، ١ : ٩ ، ١ : ١٠ ، ١ : ١١ — ولوحظ أن عرض الألف بالنسبة إلى طولها يزيد في الكتابات للعرضة البارزة ، ويقل في الكتابات للمرفعة الغائرة ، وأن أقرب الكتابات إلى الاعتدال والرشاقة ما توسطت فيها نسبة عرض الألف إلى طولها ، أى ما كانت نسبة عرض الألف فيها إلى الطول بمقدار ١ : ٧ .

ويستسيخ الذوق الفنى نسبة كهذه لسببين :

الأول — لأنها النسبة المتوسطة .

الثانى — لأنها أقرب نسبة إلى النسبة الفاضلة المقررة للخط اللين (١ : ٨) .

بل إن بعض حذاق الكتابة يذهبون إلى جعل النسبة الفاضلة ١ : ٧ بدلا من ١ : ٨ ، وقد فسنا كتابتين بإستين وحاولنا نسبة حروفهما المختلفة إلى ألفتاهما :

* الأولى : كتابة غائرة الحفر مرفعة بعض الشيء ، نسبة عرض ألفها إلى طولها ١ : ٧^(١) — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطیح لكانت قدر طول الألف .

٢ — أن سنة الباء المتوسطة وما فى معناها تبلغ $\frac{1}{2}$ طول الألف .

٣ — أن الجيم المتوسطة والمتوسطة ، من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطیح ، قدر ثلثى طول الألف .

٤ — أن الدال المثالثة ، إذا أعيدت إلى التسطیح ، كانت قدر طول الألف .

٥ — أن مقدار تعريق الراء وأختها قدر $\frac{1}{3}$ طول الألف تقريباً .

٦ — أن عرض السين وأختها بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، ومقدار ارتفاع أسنانها إلى فوق بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار $\frac{1}{2}$ طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها بمقدار $\frac{1}{3}$ طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها بمقدار $\frac{1}{3}$ طول الألف ، وارتفاع تلويظها بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وارتفاع قائمها من لدن هامته أى التصاقها بخط التسطیح قدر طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس العين (المدور) قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، ومقدار تدوير العين إذا أزيل ثنية قدر $\frac{1}{2}$ طول الألف ، ومقدار عرض قمة العين المثالثة المتوسطة قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .

(١) كتابة مرقومة ١٢٣٢ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

- ١٠ - وأن تدوير الفاء والقاف قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١١ - وأن عرض الكاف بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وفتحة البياض فيها بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١٢ - وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف ، ومدتها إلى قدام بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١٣ - وأن تدوير الميم بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وانبساطها فوق مستوى التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن سقوطها عن مستوى التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١٤ - وأن تعريق النون بقدر طول الألف .
- ١٥ - أن عرض الهاء المفردة والمشقوقة المركبة بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١٦ - أن تدوير رأس الواو بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار $\frac{2}{3}$ طول الألف .
- ١٧ - وأن تعريق الباء الراجعة إذا أزيل ثنيها بقدر $\frac{2}{3}$ طول الألف .
- * والثانية : كتابة بارزة الحفر معرصة ، نسبة عرض ألفها إلى طولها كنسبة ١ : ٣,٥^(١) - فوجدنا :
- ١ - أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لسكات بقدر طول الألف .
- ٢ - أن سنة الباء المتوسطة وما في معناها تبلغ $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ٣ - أن الجيم المبتدأة والمتوسطة من لدن جهتها حتى التصاقها بخط التسطيح $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً .
- ٤ - أن الدال إما أن تكون بطول الألف أو بقدر $\frac{1}{4}$ طولها .
- ٥ - أن تعريق الراء وأختها قدره $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ٦ - أن مقدار ارتفاع أسنان السين بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن عرضها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ٧ - وأن عرض الصاد وأختها قدر $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً ، وأن فتحة البياض فيها قدر $\frac{2}{3}$ طول الألف .
- ٨ - وأن عرض الطاء وأختها قدر $\frac{2}{3}$ طول الألف .
- ٩ - وأن عرض رأس العين (الدور) $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً ، وأن مقداره إذا أزيل ثنيه $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً .
- ١٠ - وأن تدوير الفاء $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١١ - وأن عرض الكاف ، وفتحة البياض فيها قياساً على فتحة البياض في الصاد قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
- ١٢ - وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف .
- ١٣ - وأن انبساط الميم على خط التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .

(١) كتابة رقم ٨٢٨٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

١٤ - وأن تعريق النون $\frac{1}{4}$ قدر طول الألف .

١٥ - وأن عرض الهاء بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .

١٦ - وأن تدوير رأس الواو بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن تمريقها بقدر $\frac{1}{3}$ قدر طول الألف .

١٧ - وأن تمريق الياء غير الراجعة $\frac{1}{2}$ قدر طول الألف .

ويمكننا في شيء من التجاوز أن نقرر لهذا الخط اليابس « معدلا » أو نسبة متوسطة يجرى عليها ، باتخاذ النسبة للمستخلصة من الكتابة الأولى (رقم ١٢٣٢) في سجلات المتحف الإسلامي « نسبة فاضلة » يصح اعتبارها قانوناً يرجع إليه مجودو الخطوط اليابسة في العصر الحاضر ، لا يجاوزونه أو يقصرون دونه — إلا مختارين .

افضل عمائر

نقوش القرن الأول الهجري

قلة الكتابات التذكارية من هذا القرن — علامات الطريق من عصر عبد الملك بن مروان — نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس ٧٢ هـ — دراسة تحليلية لنقش ٣١ هـ من أسوان — دراسة تحليلية لنقش ٧١ هـ من عين الصيرة — حقائق هامة عن كتابات هذا القرن .

تطور الكتابات في القرن الأول الهجري

الكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن قليلة قلة: تسترعى النظر ، وكل ما هو معروف منها ، مما يصلح أن يكون مادة لدراسة تحليلية ، ثلاث كتابات :

الأولى : شاهد قبر مكتشف في قرافة أسوان ومؤرخ ٣١ هـ .

والثانية : شاهد مكتشف في قرافة عين الصيرة ومؤرخ ٧١ هـ .

والثالثة : كتابة الفسيفساء الموجودة في رقة قبة الصخرة بالقدس ، ويرجع تاريخها إلى عهد إنشاء القبة ، أى إلى عام ٧٢ للهجرة^(١) ، في خلافة عبد الملك بن مروان .

وقد تناول حسن الهوارى شاهدى ٣١ هـ^(١) و ٧١ هـ^(٢) بدراسة تحليلية في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، ويعتبر جهده في هذا فاتحة الدراسة التحليلية للنظمة ، وقد أدت من دراسة الهوارى لهذين النقشين — ولكنى أخضعتهما مرة ثانية للبحث ، وكانت لى في دراسى لهما ملاحظات أثبتتها في مكانها من هذه الدراسة .

والنقشان الأولان عثر عليهما في أرض مصرية ، وهما يدخلان دخولا مباشراً في صلب هذا البحث ، أما كتابة الصخرة فقد عرضت لها لعلاقتها الوثيقة بالنقش المؤرخ ٧١ هـ ، وقد عن لى ' أن أحلل كتابات الصخرة إلى عناصرها الأبجدية ، لوحة [٥] .

ومن الكتابات ذات الصفة التذكارية أيضاً كتابات علامات الطرق "milestones" التى أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان (٨٥/٨٦ هـ) في خان الحظرورة وباب الودودير القلات (شكلا ١١ ، ١١ ب) ، وكتابة في قصر برقة (٨١ هـ) ، وكتابة في المسجد الأموى من خلافة الوليد بن عبد الملك (٨٧ هـ) بالفسيفساء ، وكتابة في قصر خارانا^(٣) (٩٢ هـ) ، وكتابة في مقياس النبل (٩٧ هـ) ، وكتابة بقصر عمرا من عصر تأسيس القصر ، وكتابة من « خربة نبل » من أواخر القرن ، وأخرى من عين صوفية من نفس التاريخ تقريباً .

وإذا نحن ألقينا على كتابة هذا القرن نظرة إجمالية ألفيناها تتراوح بين الجودة والرداءة ، فهى تصل إلى درجة لا بأس بها من الحسن في شاهد ٧١ هـ وفي قبة الصخرة ، وفي علامات الطرق التى أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ، وفي كتابة الفسيفساء بالمسجد الأموى ، وكلها كتابات رسمية نالت قسطاً كبيراً من عناية مبدعها ، على أن ذلك لم يمنع أن تأتى كتابة قصر « برقة » المؤرخة ٨١ هـ رديئة للغاية ، وبرغم وقوع النقشين الأخيرين في نهاية القرن ، فهما لا يضلان بكثير كتابة أسوان المؤرخة ٣١ هـ .

(١) أنظر مقال حسن الهوارى في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية : J.R.A.S. ص ٣٢٣ — ٣٢٥ :
أقدم نقش إسلامى معروف مؤرخ ٣١ هـ .

(٢) أنظر : عدد إبريل ١٩٣٢ ، من J.R.A.S. مقال حسن الهوارى ، ثانى أثر إسلامى معروف (من خلافة عبد الملك ابن مروان) مؤرخ ٧١ هـ .

(٣) في مجموعة مورتز (دار الكتب المصرية)

والناظر في خطوط التحرير المعروفة عن هذا القرن ، وأقدمها الوثيقة البردية المؤرخة ٢٢ هـ المعروفة باسم « بردية إهناسية » المرقومة ٥٥٨ في مجموعة الأرشيدوق رينر Rainer ووثائق بردية أخرى مؤرخة ٦٠ هـ من نفس المجموعة ، وفي كتابة مؤرخة ٩١ هـ باسم هشام^(١) ، يجدها جميعاً قد جودت تجويداً تظهر فيه لأول وهلة صفات الخط الجيد ، من تفرج ما بين السطور ، إلى تساوى ما بينها ، إلى تمطيط بعض حروفها تمطيطاً أكسبها شيئاً غير قليل من الجمال ، وكذلك خطوط المصاحف ، ومن أبدعها كتابة مصحف عثر عليه في جامع عمرو بالفسطاط لا يحمل تاريخاً ، ولكنه يحمل اسم كاتبه أحمد بن الإسكاف الوراق (رقم ١١٣ مصاحف بدار الكتب المصرية) .

إلا أن من المرجح نسبته إلى القرن الأول ، وبحكم الأستاذ « لام » Lamm^(١) على قدم هذا المصنف بنوع الزخارف للوجودة في فواصل السور ، ولذلك فهو ينتسب إلى القرن الأول دون سواء^(٢) .

ويسترعى النظر في الكتابات التذكارية المعروفة عن هذا القرن ، ولا سيما كتابات الصخرة وعلامات الطرق ، أن مسحة المصاحف تغلب عليها ، الأمر الذى يبعث على كثير من الظن بأن الكتابة على المواد الصلبة ، بما لها من مميزات خاصة ، لم تكن قد عرفت بعد ، وأن التجويد والعناية كانا من شأن خطوط التحرير وخطوط المصاحف ؛ ولا غرابة قد كان هم العرب في القرن الأول الهجرى قاصراً على تأمين إدارتهم حينما استقروا فاتحين ، فضلاً عن التفرغ في الدين الإسلامى بكل الوسائل الممكنة ، ومن بينها نسخ القرآن بالخط المجود .

ويرجع أن المسلمين لم يعنوا بالكتابات التذكارية إلا بعد انسلاخ حلقات ثلاثة على الأقل من القرن الأول الهجرى ، لهذا كانت كتابة شاهد ٣١ هـ ، رغم أنها متأخرة بعض الوقت عن كتابه بردية إهناسية للمؤرخة ٢٢ هـ^(٢) ، بادية الخشونة ، كبيرة الدلالة على أن الكتابات التذكارية بأصولها وخصائصها المعروفة لم تكن قد بدأت بعد ، ومهما يكن من الأمر ، فكتابة هذا الشاهد أول مرحلة من مراحل الكتابة التذكارية في مصر .

* * *

(١) محاضرات الدكتور « لام » في معهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة عام ١٩٣٨ .

(٢) مجموعة الأرشيدوق رينر البردية رقم ٥٥٨ ، وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن العاص على إهناسية سنة ٢٢ هـ ، كما يؤخذ من التاريخ المرقوم عليها — انظر شكل (٢) س ٥٤ .

نقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ / ٦٥٢ م^(١)

أبعاده : ٣٨ × ٧١ سم — جهة وروده : مقابر أسوان .

نصه : (١) شواهد القبور : المجلد الأول صفحة ١

(٢) السجل التاريخي للكتابات المربية المجلد الأول ، صفحة ٦

(٣) يحيى نامى : أصل الخط العربى ، صفحة ٩١

(٤) يوسف أحمد : الخط الكوفى — الرسالة الأولى .

يستوعب النظر فى كتابة هذا الشاهد « بدو » الخط حتى ليكاد الإنسان يتصوره أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية^(٢) ، ولكن نظرة إلى كتابة البردى المؤرخة ٢٢ هـ ، والى هى أقدم من كتابتنا هذه بتسع سنوات ، ترينا كيف كانت الحروف المربية قد بلغت فى مجال الرق — بفضل عناية الإسلام بتجويد الخط — مبلغاً لا بأس به ، ولا غرو فقد كانت كتابة التحرير فى حاجة إلى التطور والارتقاء حتى تصبح قادرة على خدمة الأغراض الإدارية غداة الفتوحات . ويوسفنا أننا ما نزال نفتقد الكتابات التذكارية القريبة العهد من كتابة هذا الشاهد ، وهذه — إن وجدت — لكانت عوناً كبيراً لنا على الدراسة للمقارنة ، وليس لدينا من القرن الأول كتابة تذكارية تلى هذه الكتابة فى الترتيب الزمنى سوى كتابة شاهد مؤرخ ٧١ هـ ، وهو من الجودة بحيث تبعه الشقة بينه وبين النقش الذى فى أيدينا ، ومذ كان كثير الشبه بكتابة أخرى معاصرة هى كتابة الصخرة ، فهو منقطع الصلة بالكتابة المبكرة التى نحن بصدددها .

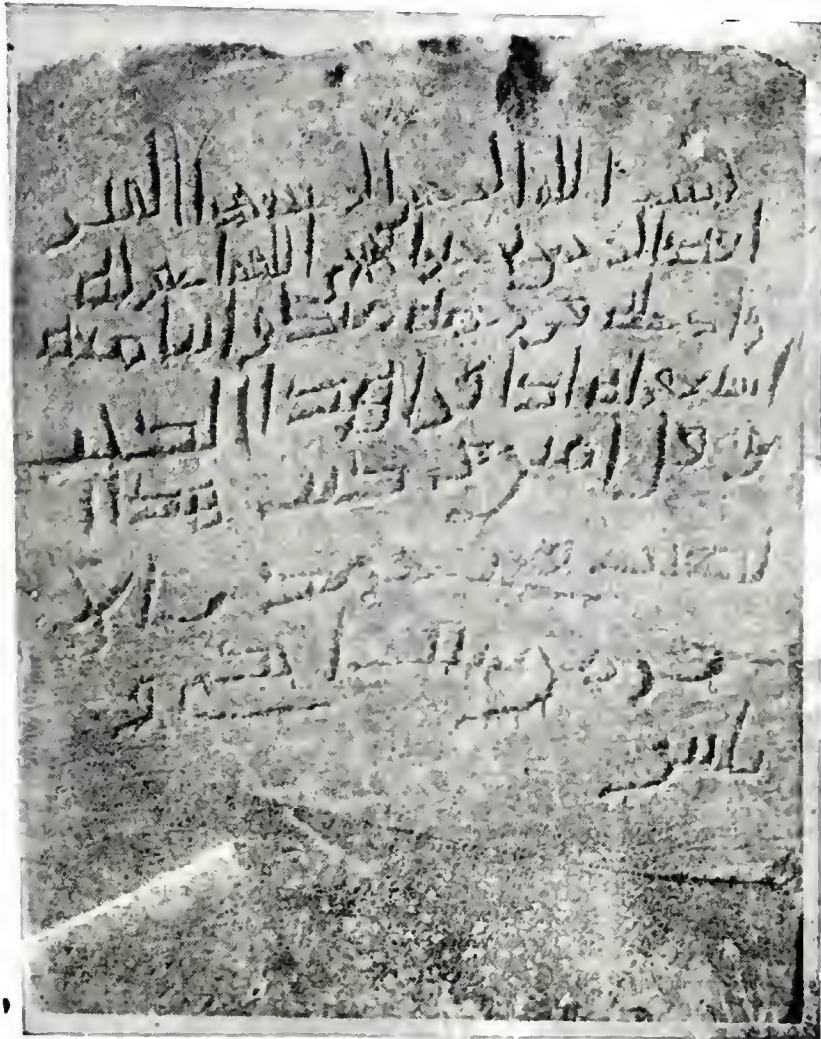
ونحن نعزو هذا التأخر فى كتابة شاهد ٣١ هـ إلى أن الكتابات التى اصطالحنا على تسميتها فى بحثنا هذا بالكتابات التذكارية ، قد بدأت متأخرة عشرات السنين عن كتابتى التحرير والمصاحف ، ولذلك نجدتها أبطأ تقدماً من هذين النوعين اللذين كانا منذ اللحظة الأولى فى خدمة الإسلام ، يساعدان على نشره ، ويمكنان لدعوته ، وما من شك فى أن الكتابة التى استعملها الرسول فى مراسلاته مع ملوك الأرض يدعوهم إلى طاعة الله والدخول فى دينه ، هى كتابة التحرير التى حذقها العرب منذ العصر الجاهلى ، وأن خط المصاحف الذى يشبه كثيراً كتابة الصخرة ، كان قد لقي فى الكوفة والبصرة عناية بتجويده قبل إنشاء قبة الصخرة العظيمة بالقدس سنة ٧٢ هـ .

أما الكتابة التذكارية ، فالمرجح أن العرب لم يحدوها إلا بعد تمام عملية الانسياع ، وعندما بدأت عند العرب النازحين عن ديارهم الرغبة فى التسجيل لوفياتهم ، بقصد الاستدلال على قبورهم — لهذا كانت الكتابة التذكارية متأخرة النشأة ، بطيئة التطور ، لحقها التحسين وأدركتها مظاهر التقدم بعد زميلتها بوقت طويل ، لم تدركها مزايا الخط الجيد ، كالتفرج

(١) رقم ٢٩/١٠٥٨ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة ، شكل (١٢) .

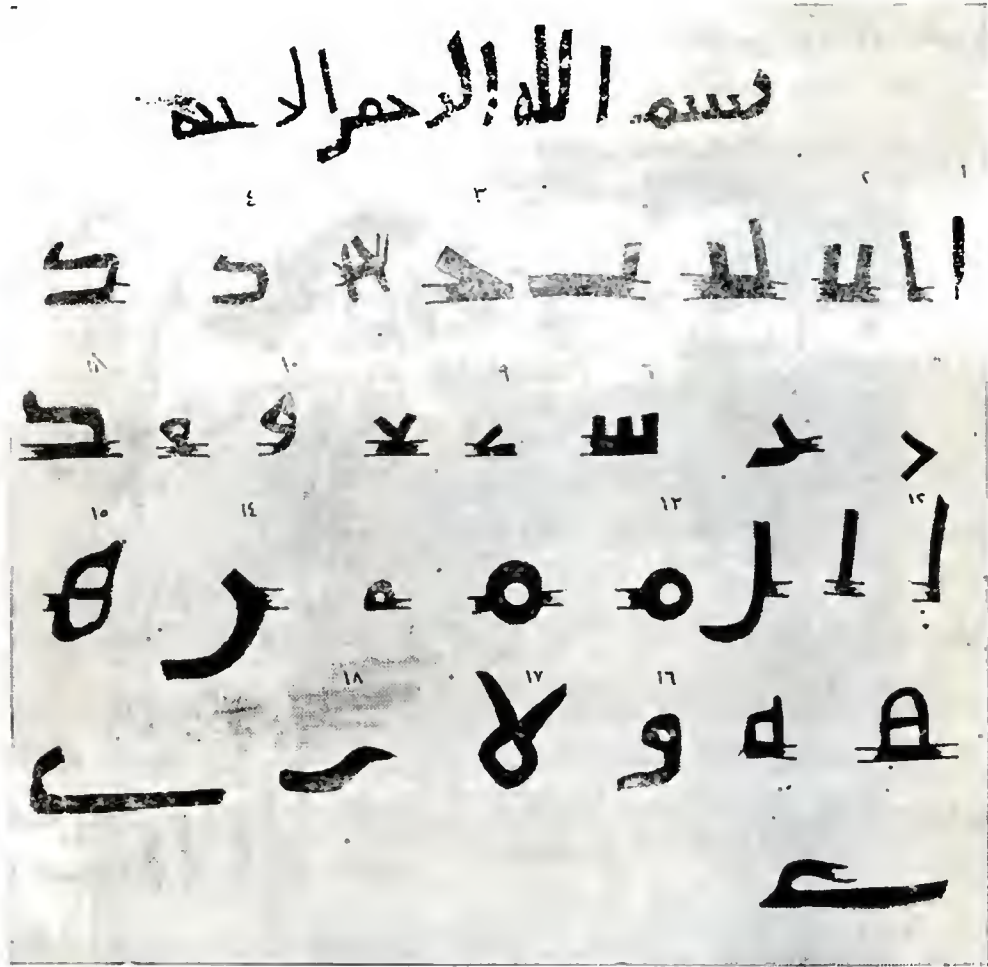
(٢) يرى في: الدكتور نامى فى بحثه « أصل الخط العربى » ص ٩١ أول مراحل اشتقاق الخط العربى من الخط النبطى ، ويرى فى نفس رأى الدكتور إسرائيل ولفسون فى كتابه « تاريخ اللغات السامية » ص ٢٠٣ .

بين السطور ، وتساوى ما بينها ، ولم يلاحظها الاستمداد والترطيب وهما أصلان عظيمان من أصول الكتابة الجليّة ، إلا في القرن الثّاني ، في حين أن هذه المزايا أدركت كتابة البردى منذ النصف الثّاني من القرن الأوّل الهجرى .



شكل (١٢) نقش قبرى من أسوان مؤرخ ٨٣١هـ - المتحف الإسلامى بالقاهرة - رقم ٢٠/١٥٠٨

هذا الشاهد الأموى البكر الذى يقع فى ولاية « عبد الله بن سعد » على مصر (٢٣ - ٣٥ هـ) ، هو المحاولة الأولى من نوعها - فيما هو معروف لنا حتى الآن - للكتابات التذكارية ، وهو على ما ترجح بدء صناعة هذه الكتابات فى وادى النيل ، وإذا قلنا هذه الصناعة فنحن لا نقصد صناعة الخط فحسب ، فقد كان يتعم على صانع الكتابة التذكارية أن يكون ملماً بصناعة الخط وصناعة الحفر فى اللواد الصلبة فى وقت معاً ، وربما جاءت الكتابة التذكارية نتيجة لتعاون الخطاط والحافر ، وسواء أكان الحال هو هذا أو غيره ، فلا بد لتجز الكتابة ، رقماً أو حفرأ ، من خطة يتبعها ، وقد تكون هذه الخطة « تصميماً » مثبتاً بالمداد على الحجر ، كما قد تكون تصميماً ملحوظاً فى الدهن .



لوحة [٦] تحليل أبجدي لنقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ — كما أثبتته الموارى .

وكل ما نستطيع أن نقرره في شأن هذا الشاهد أن « الحطة » تعوزه ، كما تعوزه مهارة الكاتب ومهارة الناظر في الحجر بقدر سواء ، فهذه سطورهم لم يلحظ فيها التوازي ، ولم يساو ما بينها ، ولم يجعل الكاتب لنفسه معدلا يجري عليه ، سواء من حيث متوسط كلمات السطر الواحد ، أو من حيث تناسب الحروف — لهذا تنقص كتابة هذا الشاهد مزية هامة من مزايا الكتابة الجيدة هي مزية « التناسب » ، كما لم يلزم الحافظ نفسه بأصول الصناعة الحطية ، فلو أنه التزم شيئا من هذه الأصول لجاءت كتابته جارية على شيء من الحسن والجودة ، والخط الجيد كما اعتاد مؤرخو الكتابات من العرب أن يصفوه هو « اللبّح الرصف المفتوح العيون ، الأملس التون ، الكثير الالتلاف ، القليل الاختلاف ، الذي تهش إليه النفوس وتشتهي الأرواح » — وشاهدنا هذا تنقصه كل هذه الأوصاف ، فهو قبيح الرصف ، وهو ، وإن كان مفتوح العيون ، إلا أنه التفتيح في غير انتظام ، وليس فيه شيء من ملاسة التون ، بل هو على النقيض من ذلك خشن التون ، وهو إلى هذا كله كثير الاختلاف ، قليل الالتلاف ، لا تجري حروفه على نسق واحد ، ولا تلتزم معدلا ثابتاً .

هذا ويلاحظ في عبارته الدينية الدعائية كونها ما تزال بسيطة جارية مع بساطة الخط ، وهى : « اللهم اغفر له وأدخله في رحمة منك وإنا معه ، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين » (١) .

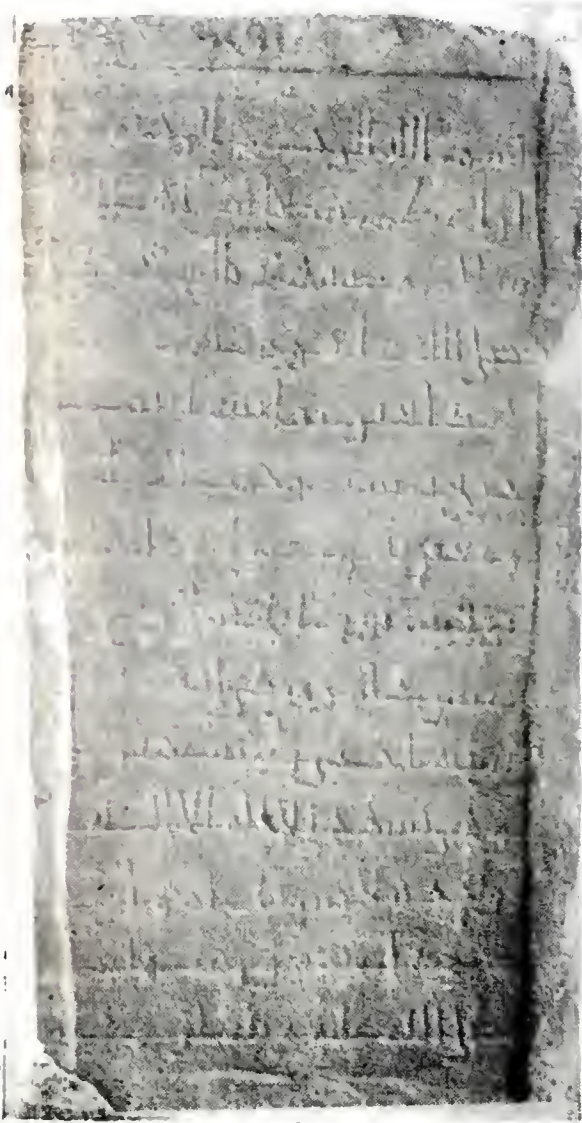
ويسترعى النظر في هذا الشاهد الأثر البطى في كلمات :

عبد الرحمن — الحجرى (الحاجرى أو الحجازى) — الكتب (الكتاب) جمدى (جمادى) — ثلثين (ثلاثين) ،
ونك من حيث إسقاط ألف المدّ .

لتحليل الأبعدى : أنظر اللوحة [٦] .

(١) انظر الشواهد النبطية لتلاحظ تشابهاً في نص العبارة يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بنى عمومهم الأنباط ، كما استعاروا منهم الخط وعادة اتخاذ الشواهد (س ٥٢ ، ٥٣) .

نقش مؤرخ ٥٧١ هـ - ٦٩١ م^(١)



رأى الأستاذ يوسف أحمد أن يضع هذا الشاهد (شكل ١٣) في العام الواحد والسبعين بعد المائة ، ولا يعيل إلى نسبته إلى القرن الأول رغم أنه يحمل تاريخاً صريحاً في خاتمة ، وحجته في ذلك أن بعض صانعي الشواهد قد يسقطون كلمة المائة سبباً وهي آخر كلمة في الكتابة ، إذ قد يضيق المكان عن أن يسعها فيسقطها الصانع غير الحريص أو يدحجها بين السطور أو يثبتها في مكان جانبي بحيث لا تسترعى التفات القارى .

ويبنى حجته هذه على تقدم الظاهرة الخطية في هذا النقش مما يبعث عنده على الظن أنه من تاريخ متأخر

ولكننا نكاد نقطع بأن يكون هذا الشاهد من عام ١٠٠١ هـ كما هو مثبت في آخره ، أما تقدم الخط فهو أمر طبيعي ، لأن سنة الشيء أن يتقدم مع الزمن ، وثمة حجة طويلة من الزمن تقع بين عامي ٣١ و ٧٣ هـ تكفي لأن يدرج فيها الخط إلى مثل هذا المستوى من الإنقار النسبي ، وأن تطور العبارة الدينية للأثورة التي يحملها الشاهد مثل هذا التطور ، على أننا بحثنا في العبارات الأثورة عن القرن الثاني الهجري الذي يذهب الأستاذ يوسف أحمد إلى نسبة هذا الشاهد إلى نصفه الثاني ، فلم نجد من بينها ما يشبه هذه العبارة .

شكل (١٣) شاهد مؤرخ ٧١ هـ من أسوان ، المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٩٢٩١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

— نصه : ١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر عباسة ابنت ٦ — جريج (حديج) بن سد (كذا) الله ٧ — ومغفرته ورضوانه عليها ٨ — توفيت يوم الإثنين لإربعم ٩ — عشر خلون من ذى القعدة ١٠ — سنة إحدى وسبعين ١١ — ومي تشهد ألا إله إلا الله ١٢ — وحده لا شريك له وأن ١٣ — محمداً عبده ورسوله ١٤ — صلى الله عليه وسلم .

والحق أنه ليست لدينا كثرة من الشواهد من القرن الأول تمكننا من دراسة التطور الذى اعترى النصوص الشاهدية في هذا القرن .

يقول الهوارى « وليس يؤخذ من عدم وجود هذه العبارة فيما هو معروف من نقوش القرن الأول الشاهدية أنها لم تكن مستعملة ، بل ربما كان غيابها راجعاً إلى قلة ما لدينا من تلك النقوش » .

ويقارن الهوارى بين هذا النقش وبين نقوش قبة الصخرة ، ويرى بينهما شهاً كبيراً في رسم الحروف ، ونلخص هنا رأيه في ذلك :

يؤيد المرحوم الهوارى رأيه في قدم هذا الشاهد بما يأتى :

١ — ليس في ألفاته تمويج إلى ينة اليد كما هو الحال في شاهد ٣١ هـ

٢ — حرف الدال في (تشهد ، وإحدى ، وسيد ، ووحده) يشبه الدال المثثة ، وقد وردت هذه الدال في شاه ٣١ هـ ، وزيد نحن على ذلك أن مثل هذه الدال ليست مألوفة في نقوش القرن الثانى ، اللهم إلا في القليل النادر وقد تخلصت منها الخطوط التذكارية تدريجياً بحيث أصبحت علامة على القدم ، ولا يفوتنا أن نقرر أن كتابة الشاهد المؤرخ ١٨٥ هـ تتعد عن الكتابات التذكارية وتشبه شهاً كبيراً كتابات المصاحف ، وتلك ظاهرة يصادفها الباحث في كتابات الشواهد بين آن وآخر .

٣ — أن حرف العين ، سواء منه المتوسط والمتطرف مفتوح القمة كحرف العين في شاهد ٣١ هـ .

ونحن نضيف أن حرف الهاء يشبه كثيراً هاء النقوش في قبة الصخرة المؤرخة ٥٧٢ هـ — على اللوحة النحاسية ، لوحة ٥ وهو يختلف كل الاختلاف عن الهاء المعروفة في النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى ، وأن حرف اللام يشبه مثيله في اللوحة النحاسية في قبة الصخرة ، وفي كتابة السيفاء الموجودة في رقة القبة .

ونحن نرى في رأى الهوارى ما يكفي لإثبات نسبة هذا النقش إلى القرن الأول ، ولكننا لا نذهب معه إلى أن جودة الخط فيه ترجع إلى أنه من طراز (ب) الذى يسميه خط الخاصة — بل نرى فيه تطوراً طبعياً وليد أربعين سنة كاملة ، وإن كنا لا نزال نفتقد الكثير من حلقات ذلك التطور .

يقع هذا النقش في خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥/٨٦ هـ) وولاية أخيه عبد العزيز على مصر ، ويمتاز عصر عبد الملك بهضة فنية رائعة هي أقرب إلى الطفرة منها إلى التطور الطبيعى ، وهذه القبة العظيمة التى شيدها عبد الملك حول الصخرة وجمع فيها من غريب الفن المعمارى وطريفه خير شاهد على ذلك ، وقد سحبت هذه النهضة المبارية نهضة في الفنون الزخرفية التى لا غنى لفن العمارة عنها ، ومنها فن الكتابات التذكارية الذى يحق أن نعتبره ظاهرة جديدة من ظواهر الفنون الفرعية التجميلية ، فقد لحقه نضوج لا بأس به ، وليس أدل على ذلك من مقارنة كتابات الصخرة المؤرخة ٧٢ هـ [لوحة ٥] وكتابات علامات الطرق في خان الحظرورة ٨٦ هـ ، وباب الود ٨٦ هـ ، وغيرها من كتابات هذا العصر ، يشاهد عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ .

ولم تقل عناية عبد العزيز بن مروان وإلى مصر عن عناية أخيه الخليفة عبد الملك من حيث إقامة المباني الفخمة وتجميلها ، فقد عرف أنه شيد بالفسطاط داره العظيمة ذات القبة المذهبة ، فسيعة الأرجاء محملة بأروع التجميل ، وأخذها داراً للإمارة ، وكان عبد العزيز يبنائه لهذه الدار يجرى على سياسة الأمويين الذين حرصوا على أن يوفرُوا للإسلام مظهرًا فنيًا يبرزون به فنون المسيحيين الشرقيين .

ومما لا شك فيه أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام قد أدركت مصر على هذا العهد ، فتنافس فيها مجود الحظ تنافساً كان من أثره هذا التقدم الملحوظ في كتابة شاهد ٧١ هـ ، ولا جدال في أن التشابه المدرك بين كتابة هذا الشاهد وكتابات الصخرة ، فيه الدليل الكافي على أن الفن الكتابي أوشك أن يكون على عهد عبد الملك ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، مشتركة بين الأقطار الإسلامية ، تتقاسم عناية الفنانين الذين لا بد أن يكونوا قد جعلوا همهم إرضاء الذوق الإسلامي العام وإرضاء الخلافة بوجه خاص ، وهكذا يحق لنا أن نعتقد أن عصر عبد الملك بن مروان وقد أشرف على نهاية القرن تقريباً ، كان عصر تجويد للخط وتنافس في ترقيته في كل أنحاء الدولة الإسلامية ، ولم تكن مصر أقل اهتماماً بهذه الظاهرة الفنية ، بل كانت — على ما هو معروف عنها — مركزاً من مراكز تحسين الخط في عصور إسلامية مختلفة .

على أن هناك ما يدعو إلى الشك في قراءة الموارى لاسم صاحبة هذا النقش ، فهو يذهب أنه لعباسة ابنة جريج ، ونحن نرجح أن يكون صواب الاسم «عباسة ابنة جريج» أو ابنة «حديج» ، فذلك أقرب إلى المعقول، لأننا بحثنا في فهارس الأعلام في مجلدات شواهد القبور^(١)، فلم نعث على إسم «جريج» أو مكبره «جرج» ، في حين وجدنا اسم «عباسة» يترد من آن لآخر ، ويذهب الموارى في مقاله سالف الذكر عن «ثاني أثر إسلامي معروف» في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية إلى أن عباسة هذه كانت ابنة لقبطى تحول إلى الإسلام — ونحن نعتقد أن القبط حين كانوا يتحولون إلى الإسلام كانوا لا يبقون على أسمائهم القديمة ، فقد رغبوا على ما هو معروف ، ولاعتبارات متباينة في الامتزاج بالعرب امتزاج فاء واندماج ، ولقد ذهبوا في استعراهم إلى حدود بعيدة حتى ادعوا لأنفسهم نسباً عربياً وسجلوا لأنفسهم هذا النسب وساعدتهم على ذلك قضاة من العرب^(٢) .

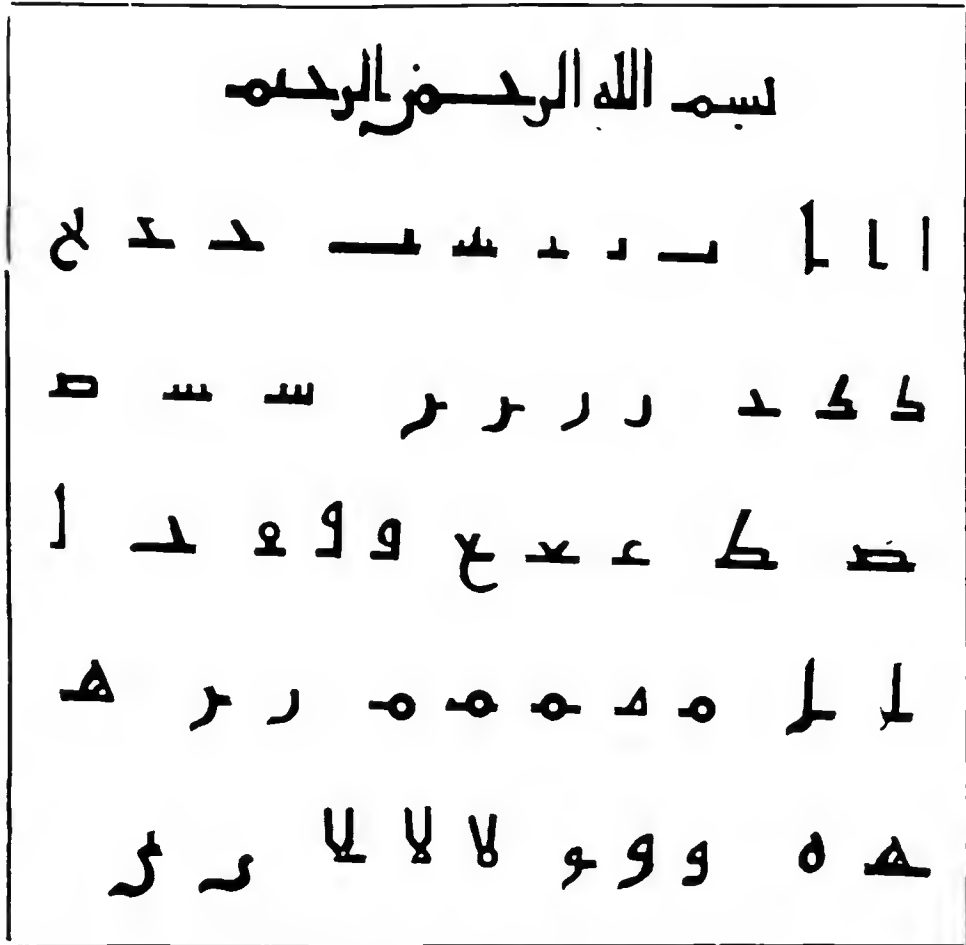
فإذا كان ذلك هو حال القبط عند إسلامهم ، فليس من المعقول أن تبقى لهم أسماءهم المسيحية بعد اعتناقهم الإسلام . على أننا نرجح كلمة «حديج» على «جريج» وذلك لأن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد شاعت في القرن الأول بين العامة ، وكانت على الأغلب قاصرة على خاصة الناس دون سواهم — وقد كانت أسرة «حديج» من أبه الأسر ذكراً في ولايتي عتبة بن أبي سفيان (٤٤ هـ - ٤٥ هـ) وعبد العزيز بن مروان (٦٥ هـ - ٨٥ هـ) على مصر ، فنها كان معاوية ابن حديج صاحب الشرطة في ولاية عتبة ، وعبد الرحمن بن معاوية بن حديج الذي كان قاضياً في ولاية عبد العزيز بن مروان ، وتاريخ وفاة عباسة هذه يقع تماماً في ولاية عبد العزيز بن مروان ، في وقت كان ذكر أسرة حديج نابهاً ، حيث كان أحد أبنائها يشغل منصب القضاء الرفيع ، ونرجح كل الترجيح أن تكون اليد التي عهدت إليها كتابة هذا النقش قد أبدلت

(١) راجع حرف الجيم في الفهرست الأبجدي لكتالوج دار الآثار العربية .

(٢) أنظر الكندي : القضاء والولاية ص ٣٩٧/٨ ، قضية الحرس — في ولاية الوليد بن رفاعة الفهمي ١٨٥/١٩٤ هـ ، وقضاة عبد الرحمن ابن عبد الله العمري .

الدال في كلمة حديج راء من قبيل خطأ التنفيذ ، أو أنها ربطت الدال المثلثة ترطياً جعلها أقرب إلى رسم الراء ، وتوجد منها في نفس الشاهد دالات أخرى بإبسة ، ومثل هذه الدال للرطبة معروفة في كتابات البردى المعاصرة ، ويلاحظ بوجه عام على كتابة هذا الشاهد شيء من الترطيب يجعلها وسطاً بين اللبونة واليبس ، مما يدل على أن اليد التي رقتها كانت تزاوّل الخط اللين وتجري به في أعمال أخرى .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٧] .



لوحة [٧] تحليل أبجدي للنقش ٧١ هـ كما أنبته الموهاري

هكذا درجت الكتابة العربية في هذا القرن في سبيل التجويد ، فقامت سطورها ، وبدا التناسب بين حروفها ، وجل تركيبها ، وأصبحت وسيلة إلى إرضاء الذوق الإسلامي والتقرب من ذوى النفوذ .

وكتابة هذا القرن بوجه عام بسيطة خالية من التكلف ، وقد تأدت بها أغراض مدنية معمارية وغير معمارية كما في قبة الصخرة في (اللوحة التأسيسية) ، وأغراض أخرى دينية (كما في الشواهد) ، ولا يجب أن يغيب عن الذهن أننا قد

نجد في أواخر القرن كتابة قليلة الجودة يظنها الناظر لأول وهلة كتابة من أوائل القرن^(١) ، ولاغربة فقد توجد في عصور الرقي الفني أيد تزاوّل الصنعة فلا تجيدها ، وكان هذا بوجه الإجمال شأن الكتابات في هذا القرن .

* * *

ويمكننا أن نستخلص من دراستنا لحالة الكتابة في هذا القرن الحقائق الهامة الآتية :

١ -- قطعت الكتابة كثيراً من علاقتها بخطوط النبط ، وإن تكن قد بقيت تحمل شيئاً غير يسير من آثار انتسابها إلى كتابة هؤلاء على نحو ما بينا .

٢ -- حظيت كتابة التحرير بالقسط الأوفر من عناية الكتاب لاستخدامها في أغراض الدولة الإدارية المتنوعة ، وظهر قلم ثقيل كتبت به المصاحف ، كانت الكوفة على الأرجح مركز ابتداعه وتجويده ، وليس يبعد أن تكون البصرة قد شاركتها ونافستها في ذلك .

٣ -- نشأ في هذا القرن بعد انقضاء حلقات ثلاث -- وفي مصر قبل غيرها -- خط ثقيل آخر قصد به أن ينقش على المواد الصلبة هو الخط التذكاري ، وكان أول أمره بادی الرداءة لا يجري على قاعدة ، ويمتاز هذا الخط في مراحله الأولى بشيء من اللين ، مالمثل أن زال بالتدريج ، وحل محله اليبس (أو الجفاف) الذي هو أخص صفات الخطوط التذكارية .

٤ -- غلبت على كتابات هذا القرن التذكارية ، ككتابة شاهد ٥٧١ هـ ، وكتابة الصخرة (٧٢ هـ) مسحة خط المصاحف ، ولما كنا نفقد النماذج المبكرة من خطوط المصاحف ، فإننا نستطيع أن نعرف شيئاً من صفاتها بالنظر والتدقيق في هاتين الكتابتين .

٥ -- الكتابات الشاهدية المصرية من هذا القرن قليلة ، وربما دل ذلك على أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد فشت

(١) أنظر كتابة قصر برقة التأسيسية المؤرخة ٨١ هـ .

وكذلك كتابة باسم عبد الملك بن عبيد بقصر خارانا مؤرخة ٩٢ هـ .

وكذلك شاهد قبر عبد العزيز بن الحارث من خربة نقيل ، المؤرخ ١٠٠ هـ .

بين العرب في مصر - وعندئذ يقلب أن يكون عبد الرحمن بن خير صاحب شاهد ٣١ هـ وعباسة ابنة جريح - أو حديج - من أعيان الناس ، وأن يكون التسجيل قاصراً على علية القوم دون سواهم .

٦ - لم تأت كتابات هذا القرن التذكارية في مجلتها جارية على ناموس الارتقاء الطبيعي ، فقد نجد كتابة من أواخر القرن بدت عليها مسحة من البداوة خليقة بأوائله ، كما نجد الكتابات التي كتبت بعشورة سامية قد جودت تجويداً خاصاً تشهد به كتابة الصخرة وعلامات الطرق من عصر عبد الملك ، وكتابة الجامع الأموي من عصر الوليد .



الفصل الحادى عشر

نقوش القرن الثانى الهجرى

قلة الكتابات التذكارية فى هذا القرن - دراسة تحليلية
لنقش مؤرخ ١٧٤ هـ - دراسة تحليلية لنقش مؤرخ
١٨٣ هـ - فضل هذا القرن على الظاهرة الكتابية -
لم تستقر بعد أصول الخط التذكارى .

كتابات القرن الثانى الهجرى

الكتابات التذكارية من هذا القرن قليلة إذا قيست بكتابات القرن التالى ، ونحن نجد أنفسنا مضطرين لسد الثغرة الكبيرة أن تتناول بضع كتابات بعضها على البردى وبعضها على مواد أخرى .

ومن الكتابات التى تساعد على سد هذه الثغرة الكتابات الآتية :

(أ) كتابة على بردى مؤرخة ١٠٤ هـ ، من مقتنيات يوسف أحمد .

(ب) كتابة على بردى مؤرخة ١١٢ هـ ، وهى عبارة عن إذن مرقوم ١٠٦ فى مجموعة مورتز (Moritz) .

(ج) كتابة على الجص مؤرخة ١١٧ هـ بالأنطونين (مورتز ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) .

(د) كتابة على بردية من حقائر اليوم مؤرخة ١٤٣ هـ بخط عكرمة من كتاب ديوان أسفل الأرض محفوظة بمتحف برلين .

(هـ) كتابات مصحفية بالخط الكوفى المحقق ، ليست ممهورة أو مؤرخة ، ينسبها « مورتز » إلى القرن الأول أو القرن الثانى هـ (مورتز ، اللوحات ١٤ و ١٥ و ١٦) .

وقد يكون من المفيد الاستمانة بالكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن خارج مصر ، إذ ربما كان فى ذلك عوض عما يعوّزنا من تلك الكتابات فى مصر ذاتها — وأهمها :

١ — كتابة فى قصر الخير — مؤرخة ١١٠ هـ .

٢ — كتابة فى المدينة — مؤرخة ١١٧ هـ .

٣ — كتابة فى عكا وصيدا — مؤرخة ١٣٢ هـ .

٤ — كتابة فى عسقلان — مؤرخة ١٥٥ هـ .

٥ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٥٩ هـ .

٦ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٦٢ هـ .

٧ — كتابة فى مكة مؤرخة ١٦٧ هـ .

ويجمل بنا قبل أن نقبل على هذه الدراسة ، أن نملل لهذا النقص البين فى الكتابات الشاهدية فى الفترة الواقعة بين عامى ٧١ هـ و ١٧٤ هـ ، والحق أن العقل لا يستطيع أن يقطع فى هذا الأمر برأى يعول عليه ، ومهما يكن من شئ ، فهناك عدد من الافتراضات :

أولها — أنه لم يعثر بعد على هذه الشواهد — فهى والحالة هذه لا تزال مطمورة فى الرمال .

وثانيها — أن فئة من الشواهد التى عثر عليها غير مؤرخة ، والموجودة بالمتحف الإسلامى فى القاهرة ، يمكن بالدراسة

المقارنة نسبتها إلى زمنها ، بقياس غير المؤرخ على المؤرخ المعروف ، لإلحاق بعضها بأوائل القرن وبعضها بأواخره ، حتى نصلها بالكتابات المؤرخة المعروفة في القرن الثاني ، ولكن محاولة كهذه لن تكون في مأمن من النقد على كل حال .

وثالثها — أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن شائعة بين عرب مصر في القرن الأول والشرط الأكبر من القرن الثاني ، وأن التسجيل كان قاصراً على ذوى المكنة دون غيرهم ، وعلى هذا الافتراض يكون ابن خير الحاجر صاحب الشاهد الأول المؤرخ ٣١ هـ ، وعباسة ابنة حديج صاحبة الشاهد الثاني المؤرخ ٧١ هـ من الشخصيات البارزة التي احتاجت وفاتها إلى تسجيل ، ولا بد أن يعثر النقبون من وقت لآخر على شواهد فردية من هذا النوع ، فإذا أضيف إلى ذلك أن عادة التسجيل كانت في الجاهلية لأعيان الناس دون عامتهم ، كان ذلك تأكيداً لفكرة التي نذهب إليها — ومهما يكن من الأمر ، فإن الكتابة على البردى أو على الحجر كانت على كل حال دارجة في سبيل الرقي ، وإن كنا نلاحظ بصفة عامة أن القرن الثاني الهجري انصرم بطواه دون أن تحرّز الكتابة ما كان يرجى لها من رقي في عصرى الرشيد والمأمون .

ومن عجب أن نجد الكتابات التي تشرف على نهايات القرن الثاني الهجري لا تكاد تفوق كتابة عصر عبد الملك ابن مروان ، ولا غرابة ، فقد كان عصر عبد الملك عصرًا زاهياً من عصور العماره والفنون الإسلامية ، ولهذا فنحن لا نعجب إذا وجدنا الفن الكتابي في عصر عبد الملك قد لقي نصيباً وافراً من العناية والازدهار .

على أنه إذا جاز لنا أن نورخ للشواهد غير المؤرخة ، لنسدها الثغرة الهائلة التي تعترض مؤرخ الكتابات في هذا القرن ، فلا بد لنا في مجال كهذا يكاد الشك يفاغ فيه على اليقين ، من الاستمانة بكل ما عرف عن هذا القرن من كتابات بردية أو مصحفية ، لعلنا نستطيع بذلك أن ندرك بعض الحقائق عن الفن الكتابي بوجه عام .

والناظر إلى بردية « سابق » المؤرخة ١٠٤ هـ من مجموعة يوسف أحمد ، وإلى البرديتين المرقومتين ١٠٢ و ١٠٦ في مجموعة « مورتز » المؤرختين ١١٤ هـ ، لا يكاد يرى فيها جميعاً ما يدل على تطور ملحوظ في الفن الكتابي .

أما كتابة الأنطونين المؤرخة ١١٧ هـ والتي تحتويها مجموعة مورتز (اللوحات ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) ، ففيها تحمين يتجلى في تقويم سطورها وتوسيع ما بينهن — وتناسب أطوال الألفات واللامات ، وفي الفصل بين البسملة والآية ، وبين الآية وتوقيع الكاتب — وما نلاحظه أيضاً هي هذه الكتابة أنها خليط بين كتابة البردى وكتابة المصاحف ، وهي تبعد في مجموعها بعداً كبيراً عما اصطلاح على تسميته بالكتابة التذكارية .

والتأمل في هذه الكتابة لا يسهل إلا أن يذهب معنا إلى أن كتابة المخطوطات اشتقاق من خطوط البردى ، ولم تلبث هذه الكتابة اللينة بدورها أن درجت في سبيل الرقي حتى غدت ذات طابع خاص ، وتأدى بها غرض جديد من أغراض الخطوط العربية — هو نسخ المخطوطات .

ويستعنى النظر بوجه عام في الكتابات التذكارية المعروفة عن أواخر هذا القرن اختلاط الأصول الكتابية في كتابات التذكار وكتابات البردى وكتابات المصاحف ، اختلاطاً يبعث على الظن بأن الفن الكتابي التذكاري كان ما يزال

حق هذا العهد ، حدثاً لا يكاد يستقيم على قدمين ، وهكذا لم يقدر للكوفي التذكاري ذلك الرقي الذي كان مرجوآ له^(١).

وتضم مجموعة مورتنز عدداً لا بأس به من كتابات المصاحف ينسبها صاحب المجموعة إلى القرنين الأول والثاني (مورتنز ، اللوحات ١٢ و ١٥ و ١٦) وهي مكتوبة بالكوفي «المحقق» ، وثمة نماذج من خط المصاحف المعروف «بالمشوق» ينسبها مورتنز إلى القرنين الثاني والثالث (مورتنز ، اللوحتان ١٧ و ٢٤) ، وهذه الوثائق القرآنية عظيمة القيمة في ذاتها من ناحيتين : الأولى — إدراك ما أصاب خطوط المصاحف من تطور في مدى القرنين الأول والثاني الهجريين ، بل وفي القرن الثالث أيضاً ، والثانية — إدراك ما لهذه الكتابات المصحفية من أثر في الكتابات التذكارية ، وقد رأينا نزوعاً قوياً إلى استخدام أسلوبها الكتابي في الشواهد المعروفة من هذا القرن

والظاهر أن كتابات المصاحف ، منذ زمن مبكر ، قد اختصت بكثير من عناية الكتاب الذين كانوا يرون في كتابتها بالخط المجدود تقرباً من الله واستدراجاً لرحمته .

وهذا الاختلاط في الأصول الكتابية بين كتابات البردى وكتابات المصاحف وكتابات التذكار هو السبب في تأخر الفن الكتابي التذكاري في الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجري — وهكذا كان طغيان الأصول الكتابية بعضها على بعض سبباً في بقاء الخط التذكاري في أواخر القرن الثاني على حالة من الجودة لا تتناسب مع زمنه .

ومهما يكن من الأمر ، فإن لدينا من الكتابات الشاهدية في هذا القرن ما جرى على قاعدة خط التذكار ، فروعى في كتابته الجفاف المعروف عن هذا النوع من الخط ، والتسوية بين السطور ، وتشهد الكتابات المتأخرة فيه أنواعاً من الزخرف تلحق الكتابة ، فيبدو فيها : التمثيط^(٢) والتقويس^(٣) والتشجير^(٤) والتقابل في أعالي الأصابع^(٥)

والخط في هذه الحقبة من الزمن بادى الجودة على كل حال^(٦) ، وتعتبر كتابة الشاهد رقم ٩٧٧٥ من مجموعة المتحف الإسلامي من أجمل متعجانه وأجراها على قواعد الخط التذكاري .

(١) فهذه كتابة الاطونين المؤرخة ١١٧ هـ يمكن أن نلاحظ فيها شبهة قوياً بشاهد رقم ٦٨٧/١٥٠٦ المؤرخ ١١٨٥ هـ وبشاهد رقم ٢٧٢١/٩٠ من نفس السنة ، وبالشاهد رقم ٩٧٢٩ المؤرخ ١٩٠ هـ وكلها في متحف الفن الاسلامى .

(٢) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

(٣) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٥ رقم ١٥٠٦/٤٧٧ .

(٤) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٠٣ ورقم ٢٧٢١/٢٥ .

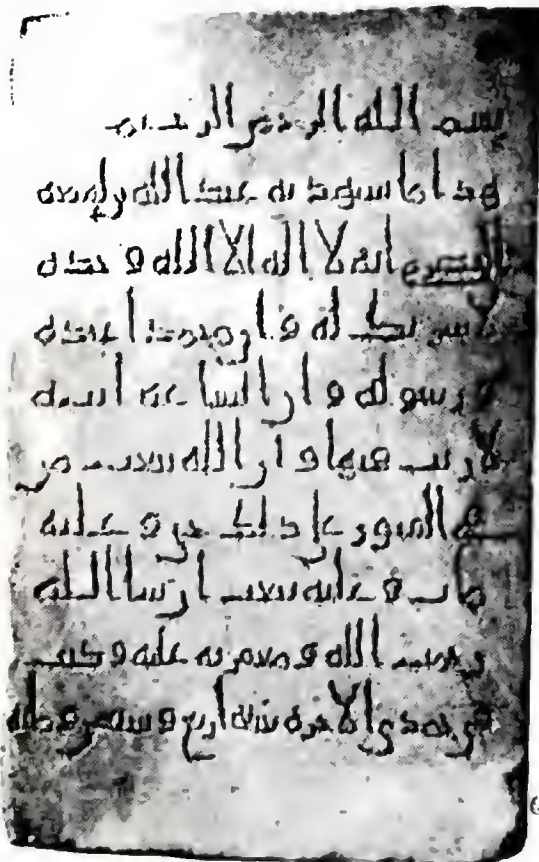
(٥) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٩٣ ولوحة رقم ٢٧٢١/٢٥ — الأصابع هي الألفات واللامات .

(٦) أنظر المجلد الأول — شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان عصر الرشيد باكورة لذلك التطور العظيم الذى لحق الخطوط التذكارية فى القرن الثالث الهجرى ، وهو القرن الذى يعتبر بحق العصر الذهبي لتطور الكتابات التذكارية .

وتمتبر نهاية القرن الثانى وبدايات القرن الثالث مرحلة انتقال يتلاشى فيها اختلاط الأصول الكتابية ، وتتنافس فيها صفات الخط التذكارى المعروف ، وتحسن هندسته ، ويبدو فى مجموعة ملىح الرصف ، جارباً على قواعد خاصة تدرك لمجرد النظر إليه .

* * *

نقش مؤرخ ١٧٤ هـ (٧٩٠ م)^(١)

شكل (١٤) نقش شاهدي مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٠٢١

الحق أن كتابة هذا الشاهد (شكل ١٤) لا تبث على الارتياح الذي كان يجب أن يشعر به الإنسان وهو ينظر إلى كتابة تنسب إلى الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجري ، فهي دون مستوى الكتابات الأموية المعروفة في قبة الصخرة أو في شاهد ٥٧١ هـ ، على الرغم من أنها لشخصية تاريخية معروفة ولبت قضاء مصر بين عامي ١٤٥ ، ١٦٤ للهجرة ، ونصه^(٢) :

ونستطيع أن ندرك لأول وهلة في كتابة هذا الشاهد اختفاء الذنب الذي كان يصعب الألف المحتمة نازلاً عن مستوى النسطيح ، وتلك ظاهرة «نبطية» معروفة^(٣) ، وقد رأيناها ملازمة لكتابة البردي حتى سنة ١٠٤ هـ ، بل وإلى سنة ١٢٣ هـ ، وسواء بقي هذا الذنب ملازماً للكتابات التذكارية المعاصرة أو القرية من هذا التاريخ ، فإنه اختفى في هذه الكتابة على كل حال ، ويعتبر اختفاؤه هذا نوعاً من تحرر الخط العربي من القيود النبطية ، ولو أننا سوف نظل نلاحظ من وقت إلى آخر عودة هذه الظاهرة إلى الوجود^(٤) ، ويكون ظهورها في هذا القرن وما بعده من قبيل لزوم ما لا يلزم ، كما قد يكون عوداً إلى القديم لرغبة

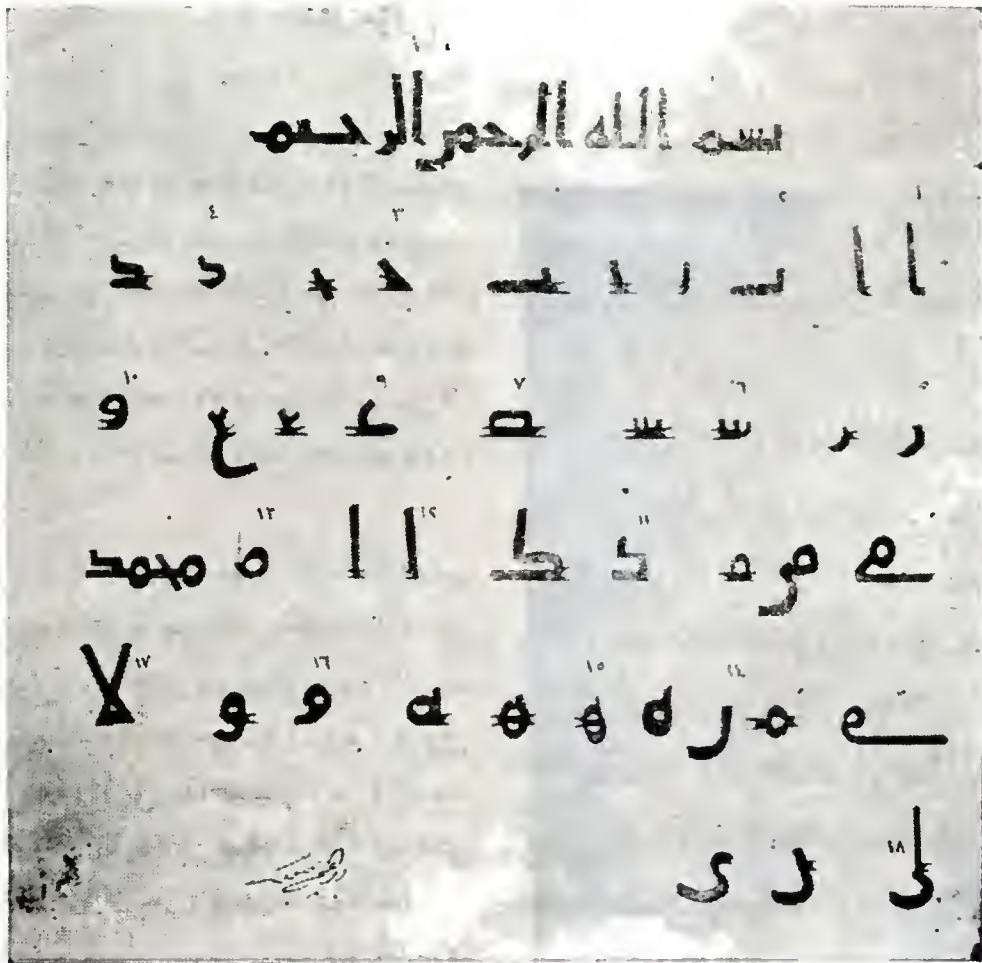
في القديم ، بل وربما كان لغرض زخرفي ... كما يسترعى النظر فيها ميل في قوائمها لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط ،

(١) رقم ٤٠٢١ في سجلات المتحف الاسلامي .

(٢) بسملة ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة . ٢ — الحضرمي أنه لا إله إلا الله وحده ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية — لا ريب فيها وأن الله يبعث من ٧ — في القبور على ذلك حمى وعليه ٨ — مات وعليه يبعث حياً إن شاء الله ٩ — رحمة الله ومغفرته عليه وكتب ١٠ — في جدي الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

(٣) انظر نقش التمامة ص ٥٢ .

(٤) انظر شاهد رقم ١٣٨٩ لوحة ٣ المجلد الأول من شواهد القبور ، فتجد فيه عودة هذه الظاهرة ، كما تجد فيه عوداً إلى الغاء المثانة التي تراها في شاهد ٥٣١ هـ .



لوحة [٨] أجمدية مستخلصة من النقش الشاهدى المؤرخ ١٧٤٤ هـ — رقم ٤٥٢١
في المتحف الإسلامى بالقاهرة

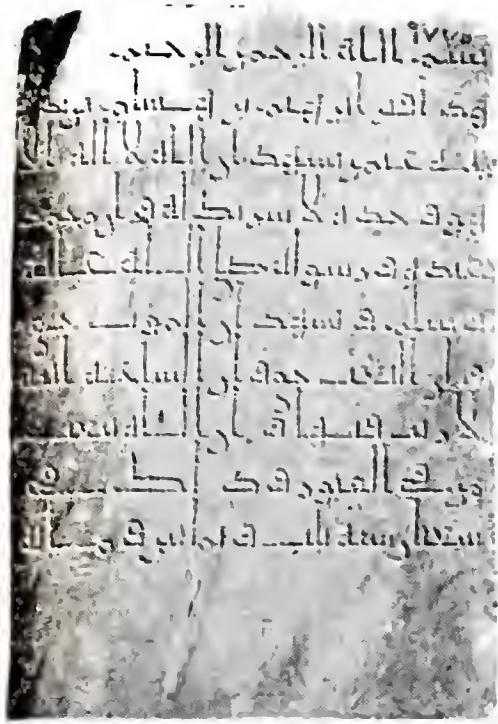
وانكسار فى الألفات كما فى (الله) ، وعقف الألفات إلى يمنة عقفاً فيه ترطيب ، واختلاف فى أطوال القوائم (الألفات واللامات) ، وتوسيع لامبر له فى رأس الواو وتدوير الهاء والميم — وهى بوجه عام كتابة كثيرة الاختلاف قليلة الالتلاف ، تخرج عن دائرة الخط المجود ، متونها غير ملساء ، وعراقتها لا تجرى على قاعدة واحدة ، وعراقتها هذه غير معرضة النهاية ، على نحو ماهو مألوف فى عراقات الخطوط التذكارية المحقة ، وبعضها كعراقة الواو ، لحقه البتر فشوهه ، ولم يجر فيها قلم الكاتب بصدده فى الواضع التى تحتاج ذلك ، فجاء عرض الحروف مختلفاً ، وكان من ذلك قبس فى منظرها لا سبيل إلى الاعتذار عنه ، وفيها فوق ذلك عيب كنا نتره كتابة كهذه عنه ، هو هبوط رأس الفاء إلى مستوى التسطیح ، واتصالها بالياء الراجعة على نحو مختلط بالميم اختلاطاً معيياً .

وقد يلتبس المذر لحافز هذا النقش ، فيقال أن صلابة لوح الرخام الذى نقش عليه كتابة هذا الشاهد هى التى

حالت دون ملامسة المتون^(١) ، فإن كان ذلك ، فما اعتذار الكاتب عن اختلاف عرض الكتابة من موضع لآخر ، وانكسار الألفات فيها ، وعدم توازي الحروف الطالعة (الألفات واللامات) والجزء القائم من كل من الباء والياء ، وبترا العراقات بترأ محلا ، وسقوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيع ، وقصر انبساط الميم ، وعدم التناسب بين أحجام الحروف كما في كلمة (مجد) — أفلا يدل هذا كله على تأخر هذه الكتابة — ولولا أنها تحمل تاريخاً صريحاً لجاز لنا أن نضعها في عداد كتابات القرن الأول بعد كتابة ٧١ هـ .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٨] .

نقش مؤرخ ١٨٣ هـ^(١)



شكل (١٥) نقش شاهدي مؤرخ ١٨٣ هـ
محفوظ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة .

هذا النقش كبير الدلالة على تطور الخط وبلوغه درجة لا بأس بها من السكال ، ففيه تجلّى قواعد الخط الكوفي التذكاري صحيحة حارّية على أساس معلوم ، يضمه بين الخطوط المجودة قلة ما به من اختلاف وكثرة ما فيه من اتلاف ، فالحروف فيه ، في كل مواضعها ، جارية على قاعدة واحدة ، وألفاته ولامانه في علو واحد ، وعراقات حروفه مستكاملة بمعددة الأطراف ، تبدو فيه ظاهرة التناسب بين أحجام الحروف ، والملاسة التي تتناوبها متون الحروف .

ألفاته المبتدأة شديدة الانتصاب ، ليس فيها انكباب أو ميل ، جارية على القاعدة^(٢) ، معقوفة على زاوية قائمة شأن الكتابات الكوفية في أحسن صورها وأدقها وأجراها على القاعدة ، وتخلو ألفاته المختمة من الذنب النبطي المعروف ، وهي في هذه الكتابة متفاوتة الطول نوعاً مما يدل على عدم بلوغها الحد الأنهني للسكال ، لأن الكتابة الجيدة لا تقبل الاختلاف في أطوال الحروف .

وباءاته وما في معاها جارية على القاعدة ، تتكون من قائم قصير منتصب وانبطاط فوق مسنوى التسطيح ، فيها تمرير في أعلى القائم ، وتشظية كرأس السهم ، والمادة انتهؤها كابتدائها بصدر آلة الكتابة ، بلا تشظية أو تشعير ، وتلحق التشظية والتمرير أطراف حروف الكوفي التذكاري تجميلاً وتحلية .

ويبدو في كلمة « محمد » التناسب في أحجام الحروف ، والراء مستديرة المراقبة أو منتبهة بتعريف زخرفي ، لم تستقر السين فيها على قاعدة واحدة ، والمين فيها مفتحة القمة ما تزال ، والنون مستديرة العراقة ، موسمتها ، تنتهي بصدر القلم كما تنتهي أحياناً بتعريفين زخرفيين أو بوريقة نباتية ، والهاء مدورة وهي أكثر تقدماً من الهاء الثلاثة ، والواو منتبهة بصدر القلم أو بتعريفين زخرفيين ، واللام ألف مثناة القاعدة ، لا مدورتها كما في كتابة عصر عبد الملك .

وتعتبر هذه الكتابة بدء مرحلة التجويد ، وهي باكورة ذلك التطور العظيم الذي يلاحظ في القرن الثالث الهجري - المصير الذهبي لتطور الخط الكوفي التذكاري في مصر .

للتحليل الأبعدى : أنظر اللوحة رقم [٩] .

(١) رقم ٩٧٧٥ في سجلات المتحف الإسلامي .

(٢) ارجع إلى الفصل السمي أدب هذا الخط ، ص ٩٣ وما بعدها .



لوحة [٩] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

على أننا لا نريد أن نترك هذا القرن قبل أن نسجل له فضله على الظاهرة الكتابية التذكارية ، ونحن نستطيع أن نجعل المحاولات التي بذلت في سبيل تجويد الكتابة الكوفية التذكارية في هذا القرن فيما يلي :

١ - تقويم السطور : وتبدو هذه المحاولة في النقش المؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ (شكل ١٤) والنقش المؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ (شكل ١٥) .

- ٢ - الاستمداد البسيط : أو التخطيط ، ويبدو في اللوحة رقم ٣ من المجلد الأول - شواهد ، في النقش المؤرخ ١٨٢ هـ رقم ٣٣٦٠ ، ولكن يلاحظ أن الاستمداد فيهما لم يأت بالنتيجة الجمالية المطلوبة .
- ٣ - الاستمداد ذو التقويس : ويبدو واضحاً في اللوحة رقم ٥ من المجلد الأول - شواهد ، النقش المؤرخ ١٩٠ هـ رقم ١٥٠٦/٧٤٧ ، ويلاحظ أن هذا الابتداع في الكتابة أنى بنتائج فنية لا بأس بها ، ويعتبر الاستمداد ذو التقويس في هذا النقش أول ظاهرة من نوعها في النقوش المعروفة من القرن الثاني ، والتقويس الذي يحل الاستمداد الواقع بين لامي لفظ الجلالة جميل يسترعى النظر ، أفن فيه مزخرفو الكتابة حتى جعلوا منه موضوعاً زخرفياً بارعاً في القرن الثالث .
- ٤ - التشجير : وتبدو ظاهرة التشجير في زخرفة الطوائع من أعلاها بما يشبه الأغصان ، وأول مثال لهذه الظاهرة في النقش المؤرخ ١٩١ هـ رقم ١١٩٢ ، المجلد الأول ، اللوحة ٦ - مجموعة الشواهد .
- ٥ - التوريق : وهو ظاهرة فنية أكثر رقياً من التشجير ، وهو يلحق هامات الطوائع ، ويكون عادة في الطوائع المتلازمة كالألف واللام في لفظ الجلالة ، وفي كلمتي الرحمن والرحيم ، وهو عبارة عن زخرفة تشبه « البسات اليونانية » ، ويتكون من توريق رأسى الطالعين للتلازمين شكل تقابلي جميل ، وأول ظهوره في النقش الموجود باللوحة ٧ من المجموعة المذكورة رقم ١٥٠٦/٤٦ ، المؤرخ ١٩٢ هـ ، السطر الأول .
- ونلاحظ غير ذلك من الظواهر الكتابية في نقوش القرن الثاني الهجري ما يأتي :
- (أ) شيوع خط المصاحف في النقوش الحجرية ، مما يدل على أن الكتابة التذكارية كانت لا تزال غير مستقرة الأصول (المجلد الأول - شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) .
- (ب) شيوع استخدام الخط اللين بوجه عام على الأحجار (اللوحة ٤ المجلد الأول - شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) ، وفيها يرى خليط من خط المصاحف وخط البردي .
- (ج) اختلاط أصول الخط التذكاري بأصول الخطوط اللينة في النقش الواحد (لوحة ٦ ، المجلد الأول - شواهد رقم ٢٧٢١/٢٥ المؤرخة ١٩٠ هـ) .

(١) أنظر اللوحة ٥ المجلد الأول - شواهد ، والنقش رقم ٥٩٢٦ المؤرخ ١٩٠ هـ ، واللوحات المؤرخة ١١٧ هـ في مجوعه مورتز .

الفصل الثاني عشر

نقوش من القرن الثالث الهجرى

- عناية بغداد بتجويد الخطوط عامة — سريان روح
التجويد إلى مصر — غنى هذا القرن فى مصر بالنقوش
التذكارية — استقرار أصول الفن الكتابى التذكارى —
دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٢١٣ ، ٢٣٦ ، ٢٤٣ هـ —
نقوش السكى المزخرفة وشبهها بنقوش ناين — نقوش
مؤرخة ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٦٠ للهجرة —
نقوش المقياس ٢٤٧ ، ٢٥٩ هـ — عصر التجويد الأعظم —
النقش التأسيسى للجامع الطولونى ٢٦٥ هـ — كتابة الإفريز
الخشبي الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ٢٦٥ هـ —
نقش مؤرخ ٢٧٧ هـ — نقش مؤرخ ٢٩١ هـ .

نقوش من القرن الثالث الهجري

هذا القرن غنى بالكتابات التذكارية ، لدينا من كتاباته عدد يفوق الحصر ، ووفرة المادة من شأنها أن تساعد الباحث في تطور الظاهرة الخطية على الوصول إلى نتائج طيبة في موضوعه .

شهدت الحلقات الأولى من هذا القرن عصر المأمون العباسي بكل ما عرف عنه من نهضة علمية وأدبية ، وعلى الرغم من أن هذه النهضة المأمونية قد خلت من كل مظهر فني — لأنها كانت حركة أدبية وفكرية ، فإن العناية بعلوم اللغة والكتابة الإنشائية لا بد أن تكون قد استتبعت عناية بالخط ، ويذكرون من أسماء مجودي الخط في العصر العباسي الأول اسم « الضحاك بن عجلان » و « إسحاق بن حماد » الشاميين ، أولهما في خلافة السفاح وثانيهما في خلافتي المنصور والمهدي^(١). ومن كانوا يكتبون في العصر العباسي بالخط القوى الذي لم يقو عليه أحد « شقير الخادم » الذي كتب في بلاط المنصور لابنه « القاسم » ، و « ثناء الكتابة » ، و « سليم الخادم » الذي كتب لجعفر بن يحيى ، وكان البرامكة من كبار المشجعين على تحسين الخط والإجادة فيه ، ومن صنائهم المشهورين بمجودة الكتابة « الأحول الحرر » وكان عارفاً بعماني الخط وأشكاله ، وينسبون إليه أنه تكلم عن رسومه وجعله أنواعاً ، ومن هؤلاء الأقوياء أبو الفضل صالح بن عبد الملك التميمي الحراساني^(٢). والرواية متواترة على أن قطبة الحرر أستاذ الضحاك بن عجلان ورأس المدرسة الكتابة في عصر بني العباس ، استخرج الأقلام الأربعة : الجليل والطومار والثالث والثلاثين ، وأن « الأحول الحرر » هو الذي اخترع قلم النصف ، وخيف الثلث ، والمسلسل ، وغبار الحلية ، واقلم المرصع — على أنهم يذكرون في هذا المجال إسم « إبراهيم السجزي »^(٣) الذي ينسبون إليه أنه أخذ عن إسحاق بن حماد الخط الجليل ، وولد منه قلمين آخرين هما الثلث والثلاثين (كذا) ، كما ينسبون إلى أخيه « يوسف » اختراع قلم جديد هو القلم « الرياسي » المنسوب إلى ذي الرياستين الفضل بن سهل وزير المأمون ، وأحمد السكبي كاتب المأمون ، كما يذكرون في هذا المجال كذلك إسم أحمد بن محمد بن حفص المروفي « بزاقف » الذي يقال عنه أنه كان أجمل الكتاب خطأ في الثالث كما يروون إسم الوزير ابن الزيات الذي كان يكتب للمعتصم ، ويقولون إن جودة الخط انتهت على رأس الثلاثمائة (٣٠٠ هـ) إلى الوزير « أبي علي بن محمد بن مقله » انتهى هندس الحروف وأجاد تحريرها^(٤).

ومن حذاق الكوفيين في العصر العباسي خالد بن أبي الهياج ومالك بن دينار الفارسي وخشنام البصري وأبو حدى الذي كان يكتب المصاحف اللطاف في عصم المعتصم ، وابن أم نهان والمسحور وأبو حميرة^(٥).

وهكذا تتواتر الرواية على العناية بأمر الخط في العصر العباسي ، ولا شك أنه كانت المنصور والرشد والمأمون يد

(١) الفلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ١٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست : ص ٨ ، سطور ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ وما بعدها .

(٣) الفلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٢ و ١٣ .

(٤) وينسب إلى الحسن علي بن هلال المروفي بابن البواب ٤١٣ هـ ، أنه أكل قوانين الخط ، واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقله (الفلقشندي : صبح الأعشى — مجلد ٣ ص ١٣) .

(٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٧ .

طولى فى تشجيع الخطاطين على الابتكار والابتداع ، وإلى البرامكة ، ولا سيما جعفر بن يحيى ، يمزى فضل تشجيع هذا الفن الجليل^(١) .

يقول ابن النديم فى « الفهرست » : وحدث خط يسمى المراقى ، وهو المحقق الذى يسمى الوراقى ، ولم يزل (الخط) يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون (١٩٨ — ٢١٨ هـ) فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس فى ذلك .

وهذا الخط الوراقى^(٢) المراقى هو خط التحرير المدور الذى جودت أوضاعه وتمددت أشكاله ، وكثرت اشتقاقاته ونسب بعضه إلى بعض^(٣) ، وأبدع فيه الكتاب إبداعاً أرضى ذوق الخلفاء والوزراء ، هذا الخط لا يعيننا فى كثير لأتنا نخص بالبحث أنواع الخطوط التذكارية ونقصر بحثنا عليها .

ومما يؤسف له ألا تشير المراجع العربية التى ذكرت عناية العباسيين بالخط إلى ذلك النوع الثقيل اليابس المعروف بالكوفى ، وإن تكن قد ذكرت فى سياق الحديث تقرأ من حذاق الكوفيين الذين كتبوا المصاحف بخطها المعروف .

أما هذا النوع من الكتابة التذكارية الذى كان مستعملاً فى التاريخ لإقامة بناء أو فى التسجيل لوفاء ، فقد سكنت عنه المراجع سكوتاً يبعث على كثير من الحيرة ، ولا نظن سكوت المراجع التاريخية عن ذكر هذا الخط كافياً لإنكاره أو النقص من شأنه ، فقد كان رغم ذلك كائناً ، وعلى درجة كبيرة من الجودة والإتقان .

ويرجح أن تكون روح التجويد فى الخط قد سرت من مقر الخلافة إلى مصر ، ويحتمل أن يكون « ابن طولون » فى منافسته لفن الخلافة ، وفى رغبته القوية فى مجازاة بلاط الخليفة العباسى ، قد عنى بهذه الناحية فيما عنى به من فنون ، ويذكر القلقشندى انتهاء رياسة الخط جودة وإحكاماً إلى « طبطب المحرر »^(٤) الذى اشتغل بصناعة الخط فى بلاط ابن طولون والذى يقترب اسمه عادة باسم « ابن عبدكان » وكانت مصر فى العصر الطولونى تفتخر بهما مقر الخلافة ، الأول فى جودة الخط ، والثانى فى الكتابة الإنشائية .

ولسنا نعرف على وجه التحقيق نوع الخط الذى كان يكتبه « طبطب » ، وإن كنا نرجح أنه كان يكتب على نحو ما كان يكتب معاصروه فى العراق ، ومن أشهر معاصريه من مجودى الخط الوزير « ابن الزيات » الذى كان يكتب للمعتمد ويعيل الأستاذ يوسف أحمد إلى الاعتقاد بأن إفريز الكتابة الكوفية الذى يدور فى أسفل السقف بالجامع الطولونى هو من كتابة طبطب هذا . (شكل ١ ص ٤٧) .

ومن أسف أننا لا نكاد نجد اسم خطاط عربى مهوراً فى ذيل كتابته ، على نحو ما نجد اسم مصور إيرانى على صورة

(١) يدلنا على ذلك كلام مأنور جعفر البرمكى عن الخط هو قوله : « الخط سمط الحكمة ، وبه تفصل شذورها ، وينتظم منشورها ، (القلقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ٢ .

(٢) قد يكون هذا القلم الوراقى اخترع للكتابة به على الورق الذى عرفه العرب حوالى هذا الوقت (٢٠٠ هـ) .

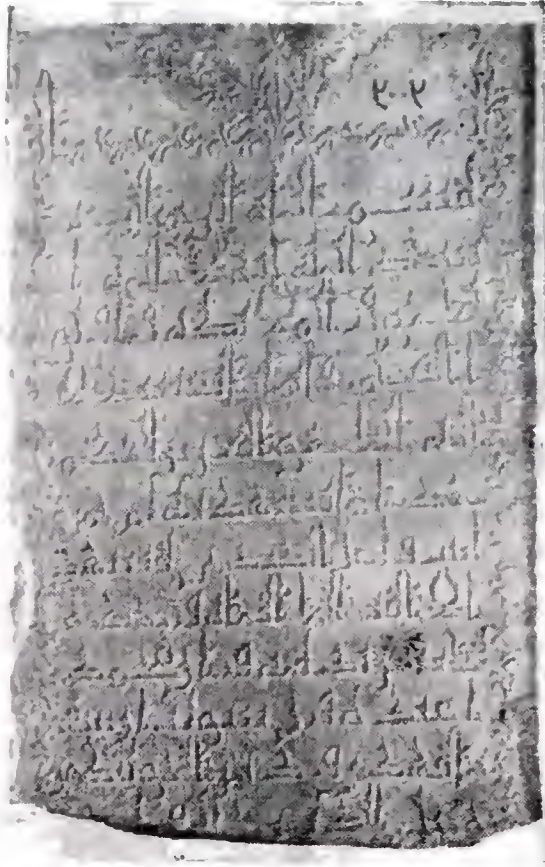
(٣) الخطوط العربية منسوبة كلها إلى خط « الطومار » وهو أجل الأعلام مساحة ، عرضه ٢٤ شجرة من شمر البرذون ، وقلم النصف نصفه فى المساحة ، والثالث ثلثه ، أى ثمان شعرات ، والثلاثين نصف الثلث (القلقشندى ، ج ٣ ص ٤٨) .

(٤) صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٧ .

خطها ريشته ، ويرجع ذلك فيما نعتقد إلى زهد رجل الفن العربي المسلم ، وعزوفه عن تخليد أعماله ، وليست لدينا كتابات مميّزة باسم صاحبها سوى كتابات فريدة حملت اسم « مبارك المكي » (٢٤٣ هـ) .

وتكاد مصر تختص من بين أقطار العالم الإسلامي بهذا النوع من الكتابات التذكارية ، فقد شاع فيها وجوده وبلغ غاية من الكمال تبعث على الاعتقاد بأنه كانت لهذا الخط في مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولاً — وفي الحق أن الحسن البادي على كتابات هذا القرن بوجه عام ليس وليد المصادفة ، لأن الخط صناعة وكل صناعة ، ترقى بالمعالجة وكثرة اللان ، ولا يبعد أن تكون هذه المدرسة الخطية المصرية قد عنيت بتجويد الكتابات التذكارية أكثر مما عنيت بأنواع الكتابات الأخرى ، وكانت مصر في كثير من الأوقات مركزاً من مراكز تجويد الخط ، يذكرها ابن خلدون بهذا المعنى في المقدمة ، وقد تكون للهارية اليدوية التي عرف بها قبط مصر في مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية ، وهذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حذق لفن النقش لم يكن للعرب إليه من سبيل — ذلك أن هذا النوع التذكاري من الكتابة يحتاج في إنفاذه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتوفر لعربي مهما جاد خطه ، نستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر ، وقصورهم ظاهر في مجال الفنون اليدوية ، ولا يعني هذا أنهم بقوا على ذلك — فقد ظهر منهم بلا شك من اشتغل بالفنون اليدوية فأجاد — لأن الفنون ممارسة وحذق يحصل عليه بالمران .

نقش مورخ ٢١٣ هـ^(١)



شكل (١٦) - نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٦) معيار صادق لا وصل
إليه الخط الكوفي التذكاري في مصر في الحلقين
الأولين من القرن الثالث الهجري ، وأبرز ما فيه
من خصائص هذا العصر الزخرفية ما يلي :

١ - الزخرفة المروقة باسم « نصف البالت »
وتظهر في أعلى الحروف القائمة في الألف وقائم الباء
واللام واللام ألف على شكل وريقات نباتية -
اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ١٢، ١٧ .

٢ - الزخرفة الثمالية الناشئة عن تجاوز حرفي
الألف واللام المزخرفتين بوريقات نباتية على شكل
« البالت » اللوحة [١٠] حرف ١٢ في كلمة « الله » .

٣ - التفطيح ، وهو تعريض رؤوس الحروف
الطالعة (رأس الألف) ورؤوس الأجزاء القائمة من
الباء وأخواتها والسين وأختها واللام - اللوحة [١٠]
حروف ١، ٢، ٦، ١٢، ١٤، ١٥ .

٤ - الجمع بين زخرفتي التوريق والتفطيح في
حرف اللام - اللوحة [١٠] حرف ١٢ .

٥ - التقويس الواقع بين لامي لفظ الجلالة - اللوحة [١٠] - حرف ١٢ في كلمة « الله » .

ومن الناحية الكتابية البحت تبدو في هذا النقش الخصائص الآتية :

١ - عطف أسفل الألف إلى يمنة على زاوية قائمة ، عطفاً ينتهي بتفطيح أو توريق - اللوحة [١٠] حرف ١ .

٢ - انتهاء الألف واللام المتجاورتين بتفطيح مسنن، وكذلك قائم الباء المبتدأ، ونهاية الباء المحتمة، وشكلة الدال،
وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وقائم اللام ، وقائم اللام ألف - اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ٤، ٦، ٨، ١٢، ١٧ .

٣ - تقطيع جبهة الجيم وبداية الهاء المبتدأ ، وتوريق بداية الهاء أحياناً - اللوحة [١٠] حرفا ٣، ١٥ .

(١) رقم ٣٠٠٣ في سجلات شواهد القبور - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

٤ - تشابه الراء والنون وانهاء كل منهما بتقويس معرض محرف ، وكذلك الواو - اللوحة [١٠] حروف ١٦، ١٤، ٥ .

٥ - تساوى أستاذ السين وتحلية ما بينها بالأفواض - [اللوحة] حرف ٦ .

٦ - عدم تساوى فتحة البياض في حرفي الصاد والطاء (وحشا أن تكون متساوية فيهما) ، [اللوحة] حرفا ٧، ٨ .

٧ - ثنى قائم الطاء وتحلية نهايته العلوية بالتوريق أو التفتيح - [اللوحة] حرف ٨ .

٨ - المين المتوسطة والمنتهية كلاهما مفتوح القمة - [اللوحة] حرف ٩ .



لوحة [١٠] أبجدية مستخلصة من النسخ المؤرخ ٢١٣ هـ - رقم ٣٠٠٣ في سجلات التحف الإسلامية بالقاهرة

٩ - شبه الدال بالكاف - [اللوحة] حرفا ٤ ، ١١ .

١٠ - تزوية الهاء - [اللوحة] حرف ١٥ ، ومعالجة بدايتها معالجة زخرفية .

وتشهد بدايات القرن الثالث الهجرى أول علامات التقدم فى صناعة النقوش ، ومهدت بذلك لعصر التجويد الأعظم الذى وقع فى الحلقات الوسطى من هذا القرن ، ومن تلك العلامات : حسن الرصف وجريان النقش على خطة هندسية موضوعة ، وشدة تقويم السطور ، ومط الحروف بما لا يذهب بكمال تناسبها ، وشيوع استخدام الزخارف النباتية الورقية فى تحلية أطراف الحروف .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [١٠] .

* * *

نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ^(١)

يقع هذا النقش (شكل ١٧) — [أوحة ١١] في خلافة المتوكل العباسي ، وهو خطوة تقدمية نالية لنقش ٢١٣ هـ سالف الذكر نحو عصر التجويد الأعظم الذي يغطي الحلقات الوسطى من القرن الثالث الهجري .

وهو يتصف بمجودة الخط النسيبة ، وبالجريان على خطة هندسية ، قومت فيها السطور ، وسوى ما بينها ، وروعى فيها التاسب بين الحروف — ولا غرابة إذا اعتبر هذا النقش بداية لمرحلة عصر التجويد .

ويمتاز النقش الذى نعالجه بالوضوح ، والملاحة ، ودقة القطع فى الحجر ، والزخرفة النباتية الورقية التى تبدو فى الألفات واللامات المتجاورة ، وطواله محلاة فى أعلاها بطريقة التفتيح وطريقة التوريق بقدر سواء .

ومن أبرز زخارفه ومزاياه :

١ — الزخرفة النباتية الورقية فى القوائم ، وجمال هذه الزخرفة فى الألفات واللامات المتجاورة [اللوحة ١١] حرف ١ ، وحرف ١٦ .

٢ — التفتيح البادى فى قوائم الباء وأخواتها ، وجبهة الجيم ، وشكلة الدال ، وبداية الراء ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وشكلة الكاف وهامة اللام ، وبداية النون والهاء .

٣ — اللبونة التى تبدو فى معالجة العين المبتدأة [اللوحة ٩] حرف ٩ .

٤ — جريان الهاء على القاعدة المقررة فى الخط اليابس .

٥ — وتبدو « الزخرفة القصية » فى عراقية السين والنون [اللوحة ٦ ، ١٤] حرفا ٦ ، ١٤ .

٦ — ابتداء أنواع جديدة من حرف « اللام ألف » ، منها ما يشبه زخرفة الأرابسك — [اللوحة ١٧] حرف ١٧ .

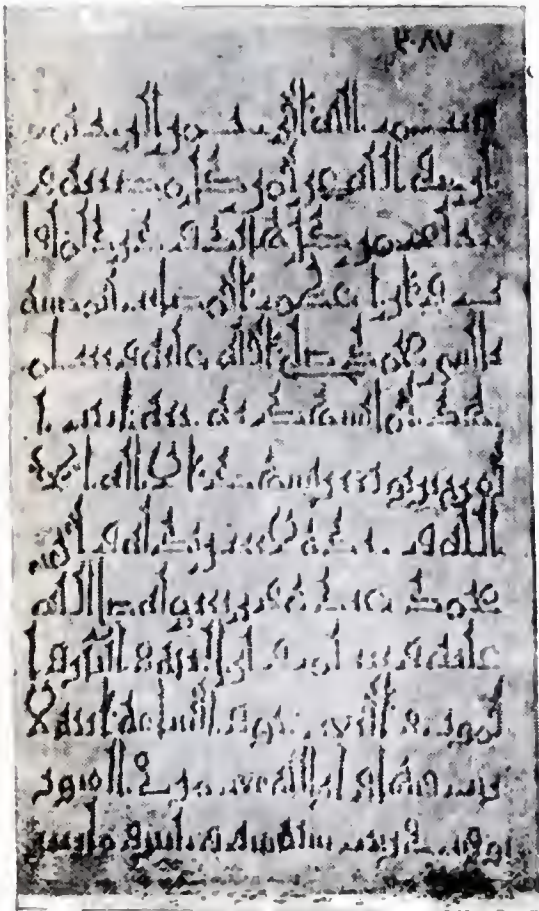
٧ — تحلية رجع الياء بالزخرفة الورقية النباتية ونوع من الزخرفة الرمحية [اللوحة ١٨] حرف ١٨ .

٨ — ويسترعى النظر جمال مجموعة لفظ الجلالة « الله » فى هذا النقش (اللوحة ٨) سطر ٨ .

واختفت فى هذا النقش الظاهرة النبطية التى جملت العين التوسطة والنتية فى نقش ٢١٣ هـ مفتوحة القمة .

وبقيت فى هذا النقش من الآثار النبطية علامة واحدة هى سقوط الألف المحتمة عن مستوى التفتيح .

للتحليل الأبجدي : أنظر [اللوحة ١١] .



شكا (١٧) نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ — رقم ٣٠٨٧
فى سجلات النخف الإسلامى



لوحة [١١] أمجدية مستخلصة من النش المؤرخ ٢٣٦ هـ ، رقم ٣٠٨٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ^(١)



شكل (١٨) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ — رقم ٤٢٨٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٨) أحد النقوش للمروفة من عصر المتوكل العباسي ، عثر عليه في مقابر السيدة نفيسة بالقاهرة ، منقور في الرخام بطريقة الحفر البارز ، وهو - على الرغم من الجهد الذي تكلفه الصانع في إنجازهِ والمحاولات الزخرفية التي جملة بها قد جاء بنتائج فنية لا تمت على الارتياح .

ذلك لأن الكتابة تفقد شرطاً أساسياً من شروط الكتابة الكوفية الجيدة ، هو شرط « النسبة الفاضلة » التي يكون فيها عرض الألف بالنسبة إلى طولها بنسبة ٧:١ أو ٨:١ ، أو ما يقرب منهما .

وقد ترتب على انعدام النسبة الفاضلة فيه :

(١) قصر الحروف الطالعة وغلظها .

(٢) انضغاط الكلمات والحروف في مساحة قليلة من سطح الحجر ، وكان خليفاً يمثل هذا النص أن ينفذ على لوح من الرخام أكبر مساحة حتى لا يبدو مزدحماً هكذا بكلماته وحروفه وزخارفه .

وما زاد من قبح حروفه طغيان الزخرفة على صلب الحروف وأكلها منها بحيث بدت أكثر قداناً للنسبة .

ومن زخارفه الكثيرة :

(١) الزخرفة النباتية الوردية والنصية التي استخدمت بإفراط .

(١) رقم ٤٢٨٨ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

- (٢) تضيير حرفي الألف واللام في لفظ الجلالة — [اللوحة ١١] البسملة ، سطر ١ .
- (٣) الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاوز الألف واللام المزخرفتين في قمتها بالأوراق النباتية في كلمة « الرحمن » وكلمة « الرحيم » — [اللوحة ١٢] سطر ١ .
- (٤) استخدام الزخرفة النباتية والفصية في أعلى القوائم ، وانبعاثها من الأجزاء المائلة من حرف الجيم والحاء والحاء . [اللوحة ١٢] حروف ١ ، ٣ ، ١٢ .
- (٥) تحلية نهاية الباء وإخواتها بالفصوص النباتية (حرف ٢) .
- (٦) تحلية شكله الدال وشكله الكاف بالورقات والفصوص النباتية — [اللوحة] (حرفا ٤ ، ١١) وكذلك عراقه السين (حرف ٦) وانبساط السين المبتدأة (حرف ٩) وقائم الطاء (حرف ٨) وشكله الكاف (حرف ١١) وقائم اللام (حرف ١٢) وعراقه النون (حرف ١٤) . وعراقه الواو (حرف ١٦) ورجع الياء (حرف ١٨) .
- (٧) ومن الزخارف المستخدمة زخرفة « البالت » وتبدو في المواضع التي يجتمع فيها حرفا الألف واللام ، وزخرفة الوريدة « الروزيت » (شكل ١٨) سطر ٧ فوق حرف الذاء .
- (٨) وتبدو العين المتوسطة أحيانا على شكل زهرة اللوتس (حرف ٦) .
- (٩) السين المنشارية الشكل (حرف ٦) .
- وفي هذا النقش يظفي العنصر الزخرفي على العنصر الكتابي، حتى لقد بدت الحروف أقزاماً قميئة محبوسة في مساحات ضيقة لا تمكنها من اتخاذ أبعادها ، بالانطلاق الذي يكسبها الحركة ، والجمال الذي يترتب عليها ، وكان انعدام النسبة الفاضلة سبباً أول في قبح الحروف وقبح النص بأكمله ، وليس يغني هذا النقش أن يكون زخرفياً على النحو الذي هو عليه ، بقدر ما كان يغنيه وضوح العنصر الكتابي وجريانه على قواعد الخط الكوفي المحرر الجاري على النسبة .
- للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [١٢] .

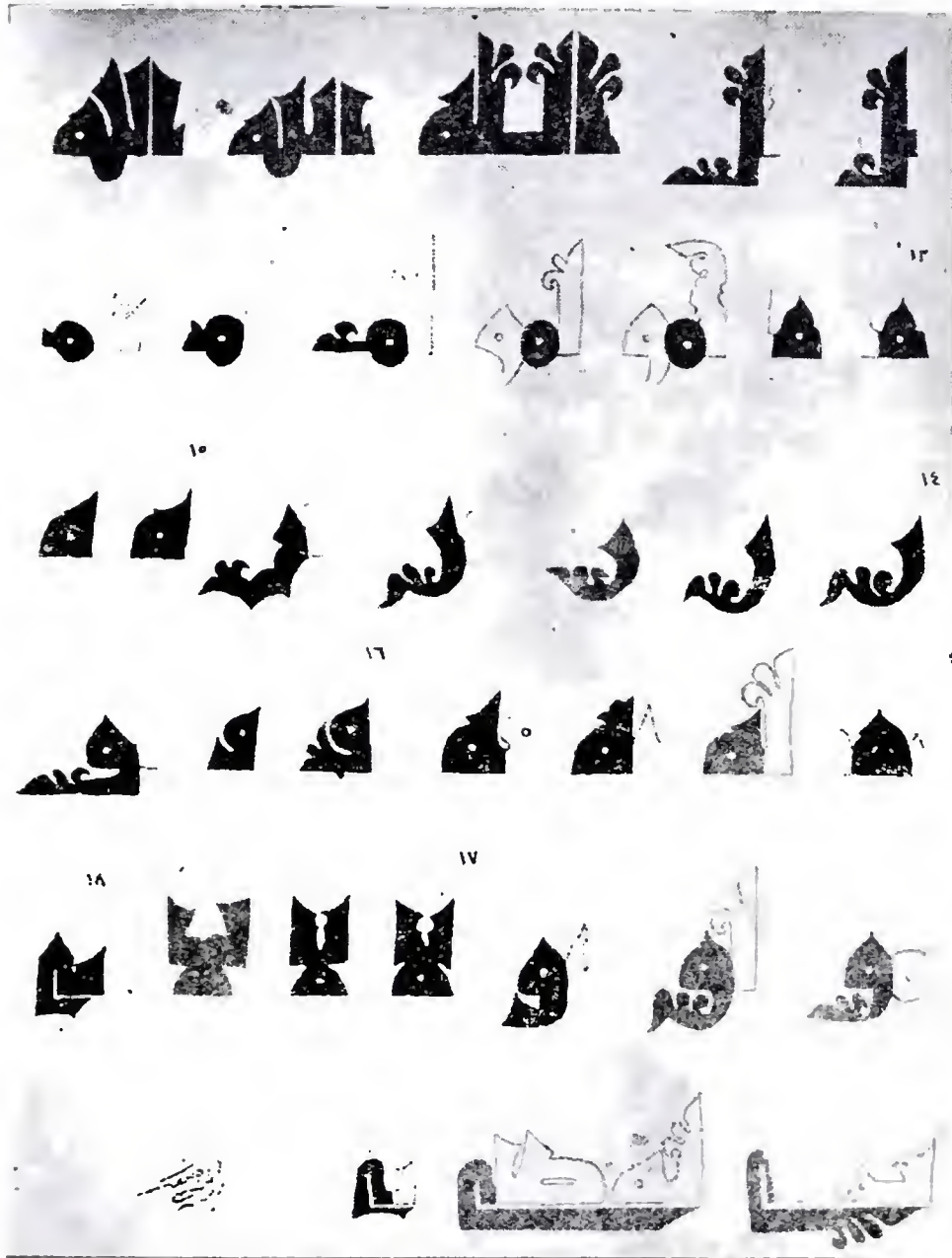


(شكل ١٨ - ١) النسخ السابق منقول بطريقة « الاستمباج » للوضوح



لوحة [١٧] أجمدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٧٤٣ • سالف الذكر





تابع الأوحة [١٢]

نقوش مبارك المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ^(١)

هذه النقوش تحمل إسم « المكي » أو « مبارك المكي » وهي تكاد أن تكون النقوش الوحيدة التي عرف صانعها ، ومن مقارنة هذه النقوش الثلاثة بالكتابات الأخرى المعاصرة لها في مصر ، يظهر لأول وهلة اختلاف بين في روح الكتابة وأسلوبها الزخرفي .

ويغلب على كتابات المكي ، ميل شديد إلى تسوية ما بين السطور ، وترفع الحروف ، وتعطيها ، وتحريف أطرافها ، والافتتان في زخرفة نهاياتها بالتوريق ، كما تبدو فيها محاولات عدة لإبداع طرز متنوعة لحرف (اللام ألف) ، وعراقات بعض الحروف كالصاد والنون المنتهية بمجموعة ؛ ويسترعى النظر في النقش رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) إبداع ظاهر في إنقاذ حرف العين المتوسطة والمنطوقة على السواء ، فهي في كلتا الحالتين أشبه شيء بكأس ازهره ، ويستلفت النظر رجوع الياء في السطر الثاني والسطر الثالث والسطر الرابع ، رجماً يوازي مستوى التسطيح ، ويدور تحت العراقات ويستمر في استمداده يمة حتى بداية السطور ، كما يسترعى النظر في النقش رقم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) بروز الكتابة وتمريضها نوعاً ما ، وزخرفتها بشكل أدى إلى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية اختلاطاً تتعذر معه القراءة على كثيرين ، وهذا النقش يعتبر عند البعض من أجمل المنتجات الكتابية المعروفة — ولسكننا لا نوافقهم على ذلك ، لأن حروف المكي لا تجري كثيراً على قواعد الخط التذكاري ، وأغلب الظن أنه كان مزخرفاً أكثر منه مجوداً للصناعة الخطية ، ذلك فضلاً عن أن روح كتابته كما قدمنا تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة .

للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحين ١٣ ، ١٤] .

على أن زخارف المكي الورقية تشبه بعض الشيء زخارف الكتابة في جامع « ناين » ، وقد لاحظ ذلك وأفاض بعض الشيء فيه « فلوري » في مقاله عن زخارف الجص في جامع ناين^(٢) (شكل ٢١) .

وقد حرص المكي على اتباع أسلوب زخرفي خاص به ، فزاه في النقش المرقوم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) قد ابتدع عدداً لا يحصى من الزخارف النمايلية ، وركبها فوق حرف الميم كما أخرجها من استمدادات بعض الحروف المستلقية ، وأفطن في ابتكار طائفة أخرى من حرف « اللام ألف » ، وجرى في إنقاذ حرف العين المتوسطة على طريقة تشبه طريقته في النقشين الآخرين — وفي السطر السابع من هذا النقش ياء راجعة يربو رجماً على أكثر من نصف السطر .

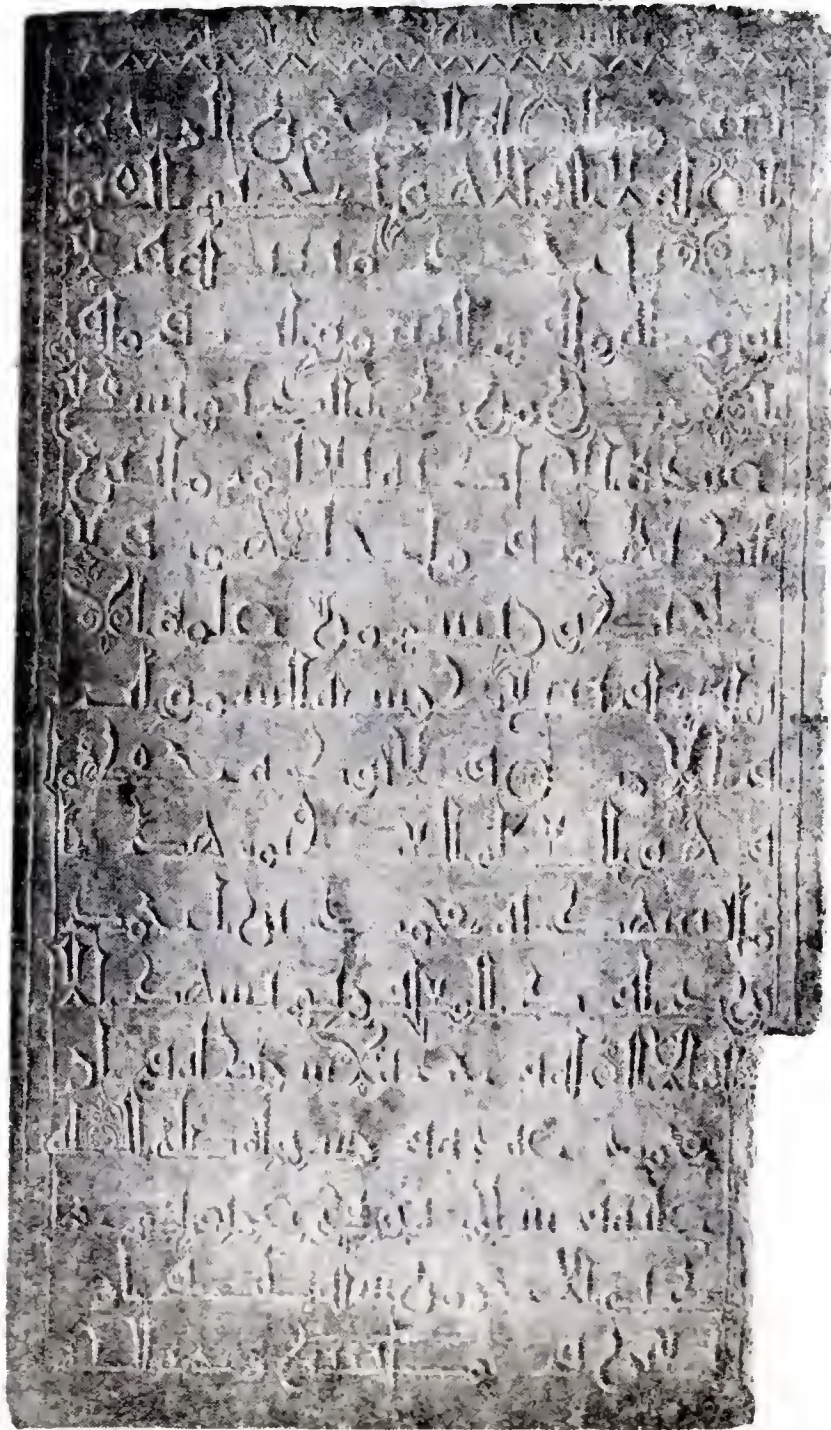
على أن انفراد المكي بأسلوب كتابي يخالف الأساليب المحلية ويشابه الأساليب العباسية في جامع ناين كما يقرر الأستاذ فلوري في مقاله سالف الذكر ، يدعونا إلى الاعتقاد بأنه شخص وفد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية ، ولهذا خالفت أساليبه أساليب الكتابة المصرية ذات الطابع المحلي الخاص .

(١) أرقام ٩٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

S. Flurg : Le décor de la mosquée de Nayin, Syria, II, pp. 230-34.

(٢) أنظر :

تناول فلوري زخارف جامع ناين ، وحاول فيما كتب تاريخ زخارف الجص بالجامع المذكور بطريقة مقارنة الكتابات غير المؤرخة هناك بكتابات المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ ، واهتدى إلى كثير من أوجه الشبه بين زخارف كتابات الجامع وزخارف كتابات المكي .



شكل (١٩) نقش مبارك المكي المؤرخ ١٢٤٣ هـ ، رقم ٩٨٢٠

في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

وقد ساعدتنا هذه المقارنة الأسلوبية على الجزم بانفراد الكتابة المصرية في العصر العباسي بخصائص محلية لا تشاركها فيها بقية كتابات العصر خارج مصر ، وعلى الاعتقاد بأن الكتابات السكوفية التذكارية لقيت في مصر تطوراً خاصاً بها ، وعلى هذا يجوز القول بأن مصر كانت تنافس العراق في تجويد هذا النوع من الكتابات في عصر «التوكل» وما بعده ، إذ كان لها أسلوبها الخاص الذي لم يتأثر بالأساليب العباسية التي انتشرت من العراق شرقاً إلى إيران في النصف الأول من القرن الثالث الهجري ، وإلى الحجاز جنوباً حتى انتهت إلى مكة موطن هذا المكي فيما يظن ، وقد ثبت لنا أن عصر كل من الوفاء والتوكل والنصر والستين كان عصر تجويد ظاهر في الكتابات المصرية التذكارية .

بقي علينا الآن أن نتعرف أين صنع المكي شواهد ، فلقد ظن أن هذه الشواهد مستجبة من مكة ، كما افترض أن هذا للمكي هاجر إلى مصر واستقر بها وأنتج فيها فنه الخاص .

على أننا نستطيع أن نذهب إلى أن هذا المكي لا بد أن يكون قد كتب في مصر بخط الحجاز ، وأن كتابته كانت من الطرافة بحيث اعتبرت بالنسبة للكتابات المصرية المعاصرة شيئاً فذاً ، على الرغم من أنها تعتبر من الوجهة الكتابية البعث أقل مراعاة للأصول الكتابية من معاصراتها في مصر^(١) .

ويكفي أن نقارن كتابة المكي رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) بكتابة حجازية عثر عليها المرحوم حسن الهواري في رحلته إلى الحجاز لم تنتشر قبل الآن (شكل ٢٣)^(٢) ، لنخلص إلى نتيجة عظيمة القيمة تثبت أن هذا المكي كان يكتب في مصر بأساليب الحجاز العباسية ، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية — ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الكتابات المصرية تطورت في مصر بتأني عن الأساليب العباسية التي شاعت في غيرها من أقطار العالم الإسلامي .

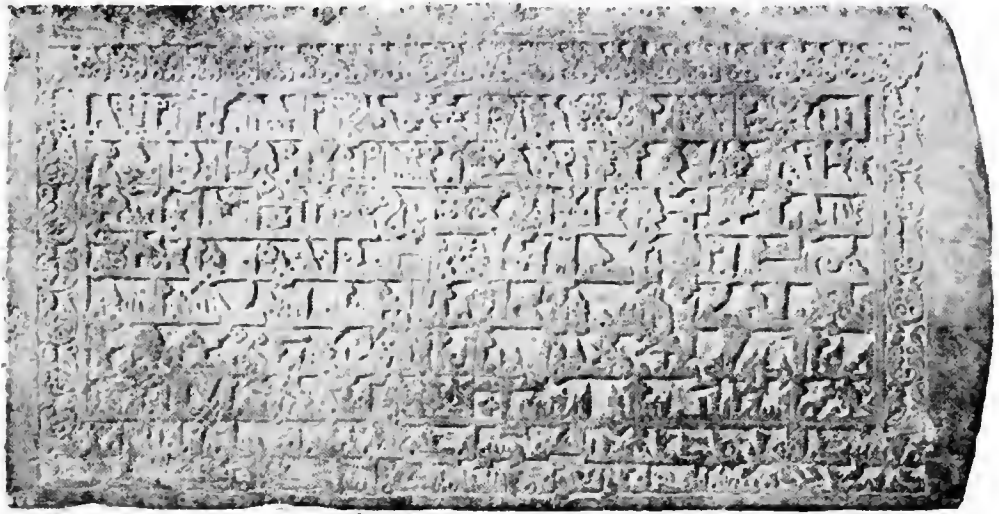
(١) وقد حاول المكي على ما يظهر عما كاة الكتابة المصرية المعاصرة ، فلم يصب في محاولته توفيقاً كبيراً — أُنظر الشاهد رقم ٨٦٠٨ ، المجلد الثاني من شواهد القبور — اللوحة ٢٧ .

(٢) وهي موجودة الآن ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التي جمعها الهواري والمحفظة بمكتبة متحف الفن الإسلامي في مصر .



لوحة [١٣] تحليل أبجدي لنقش مبارك المكي المؤرخ ٨٢٤٣، رقم ٩٨٢٠

في سجلات المتحف الإسلامي



شكل (٢٠) نقش مبارك المكي المؤرخ ٢٤٣ هـ
رقم ٣٩٠٤ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



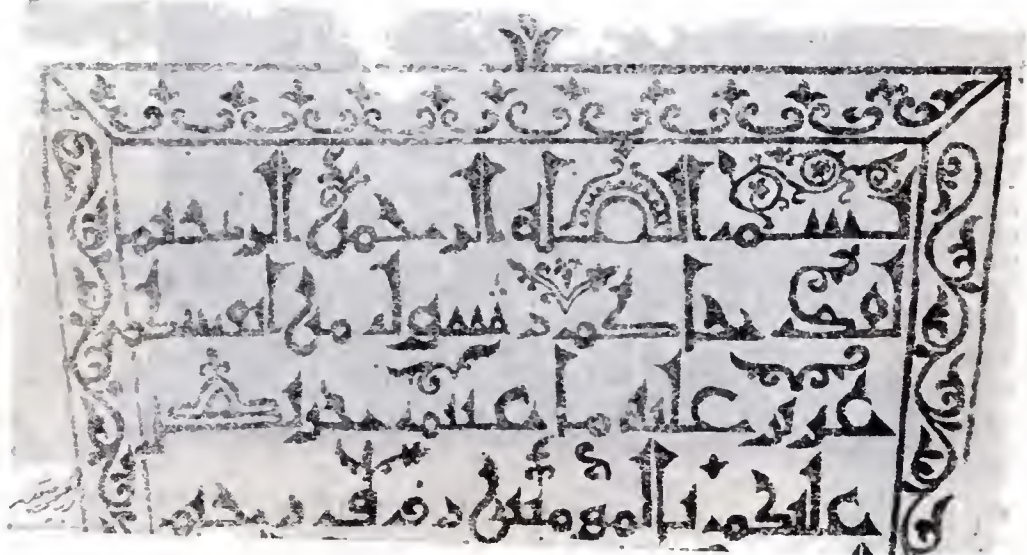
النقش السابق منقولا بطريقة « الاستنساخ » للوضوح



لوحة [١٤] تحليل أبجدي لنقش مبارك المكي المؤرخ ٢٤٣ هـ
رقم ٣٩٠٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢١) زخارف نقوش جامع « نابين » [رقم ١] زخارف نقوش مبارك المكي [رقم ٢]



نقش مؤرخ ٢٤٦^(١)

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٥٩ X ٧٨ سم^٢ (٤) ذكره السابق : شواهد القبور ، المجلد الثاني ص ٨٦ .

هذا نقش من عصر المتوكل ، كتابته بارزة معرضة ، من النوع الغليظ القصير (شكل ٢٣) ، يميزها نزوع إلى تحلية أطراف الحروف بزخارف فضية ، ويظهر أن صانع هذا النقش كان يعمل تحت تأثير المسكي^(٢) إلا أنه لم يلق في محاولاته توفيقاً كبيراً ، وبما يبيح هذا النقش رغبة صانعه في الجمع بين غلظ الحروف وزخرفتها بنوع من الزخارف الوردية الفضية ، فقد جاء ذلك بأقبح النتائج من الوجهة الفنية ، ولو أن هذه الكتابة أدركها التخطيط وزال عنها شيء من ذلك الغلظ الذي تنسم به حروفها ، لقربت بعض الشيء من كتابات المسكي التي أهم صفاتها النحافة والرشاقة .



شكل (٢٣) نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ - رقم ١٩٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٣٩٥٣ سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) يتضح ذلك من مقارنته بنقوش المسكي أرقام ٩٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ و ٨٦٠٨ (سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة) .

ومن الحروف التي صادفت تجويداً ملحوظاً على يد صانع هذا النقش ، حرف الهاء وحرف اللام ألف وحرف الميم وإلياء الراجعة - ومجموعة اللام ألف عاية في الاتزان والتنوع .

وهذه الكتابة في قصرها وغلظها كبيرة الشبه بكتابات المصر الطولوني المنقورة في الحجر بطريقة القطع الرأسى العميق .

لتحليل الأبعدى: [أنظر اللوحة رقم ١٥] ،



لوحة [١٥] تحليل أبجدى للنقش المؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر

نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ^(١)

(١) مادته : (جوانب من الرخام) (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٩٠ × ٥٥ سم .

كتابة معرضة قليلة البروز من خلافة للمستعين العباسي (شكل ٢٤) ، تعتبر من أروع كتابات عصر التجويد وأكثرها انزاناً وقوة ، بلغت قوة الزخارف القصية التي شاهدها قبل الآن في النقش للمؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر درجة من الإنقان ليس بعدها زيادة لمستزيد .



شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ ، جوانب تركيبة قبر ، رقم ٧١٣٨
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٧١٣٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

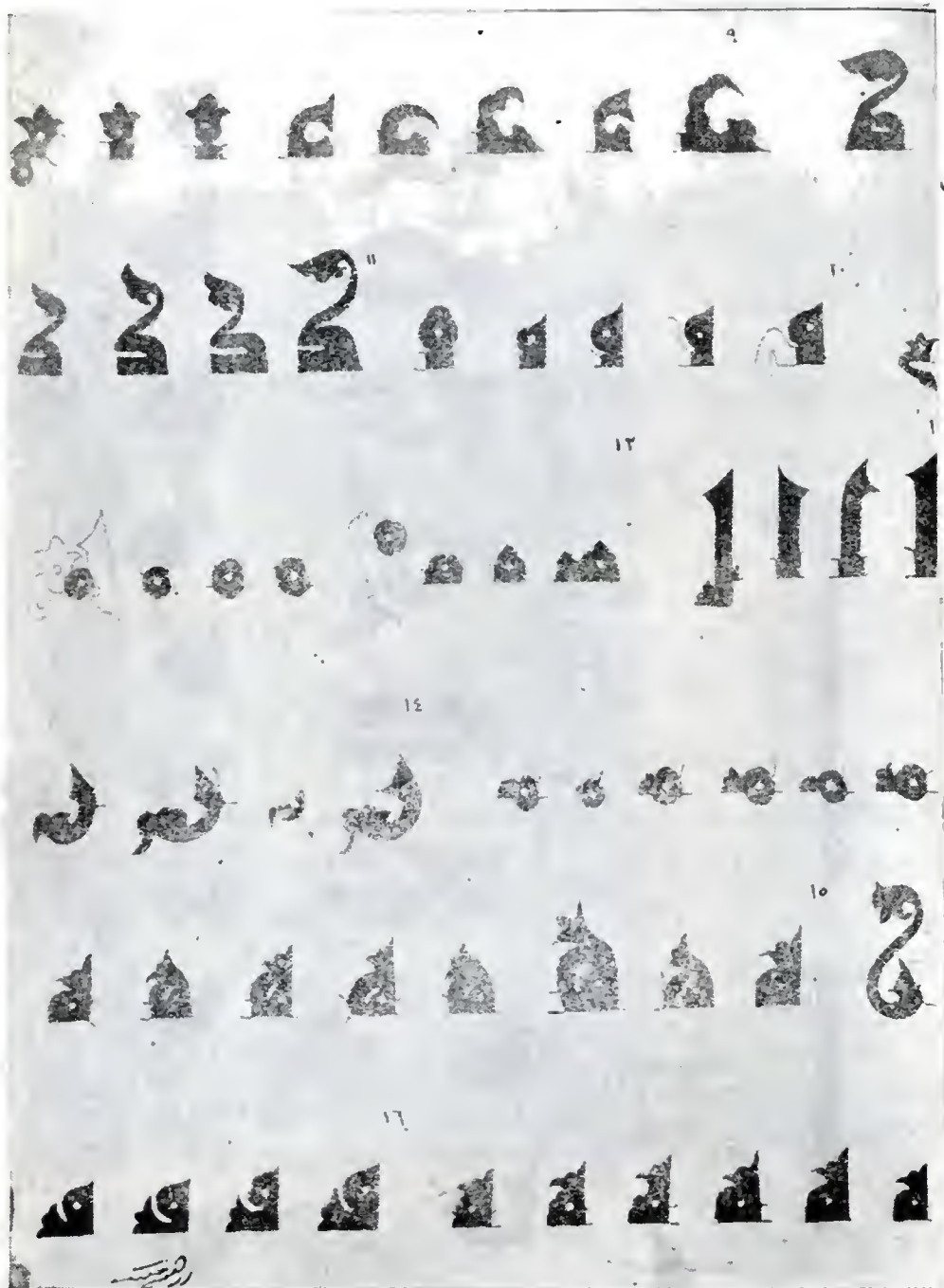
وتقف هذه الكتابة بين كتابات العصر وقفة المتفرد بأحسن ما فى العصر من مزايا التجويد والإنقان ، سواء ذلك فى الفن الكتابى البحت وفى فن الزخرف ، وأظهر ما فيها من المظاهر الفنية الكتابية ثقل الحروف وتناسبها وحسن رصفها وجريانها على أصول ثابتة واختلاط بعض عناصرها الكتابية بالزخارف اختلاطاً يتعذر معه فصل العنصر الزخرفى عن العنصر الكتابى ، كما يبدو ذلك فى حرف الحاء فى كلمتى (الرحمن والرحيم) وحرف الحاء المتوسطة فى كلمة (محمد) ، وفى حرف العين المبتدأة ، والنون المفردة — وأخص أنواع الزخارف الزخرفة الفصية ، وتوجد منها فى هذا النقش طائفة متنوعة

الأشكال، تشهد ببراعة صانعها وقوة ابتداعه ، وتكاد تكون هذه الزخارف الفصية اشتقاقاً من زخرفة « البلمات » حل بها صانع النقش مشكلة الفراغ الذى يعلو حرفى السين والميم فى كلمة بسم فى أول النقش، إلا أن مقدرة ذلك المقتضى على الاشتقاق كانت عظيمة ، ساعده على ذلك خيال خصب ويد طليقة مطواعة ، وأغلب ما تبدو هذه الزخارف الفصية فى نهايات الحروف المضطبعة، كالحاء المتوسطة ، وقائم الطاء، وشكله السكاف ، كما تبدو فى رأس العين المبتدأة، وفى عراقات الصاد والنون والواو وطرف اللام ونهاية الياء الراجعة .

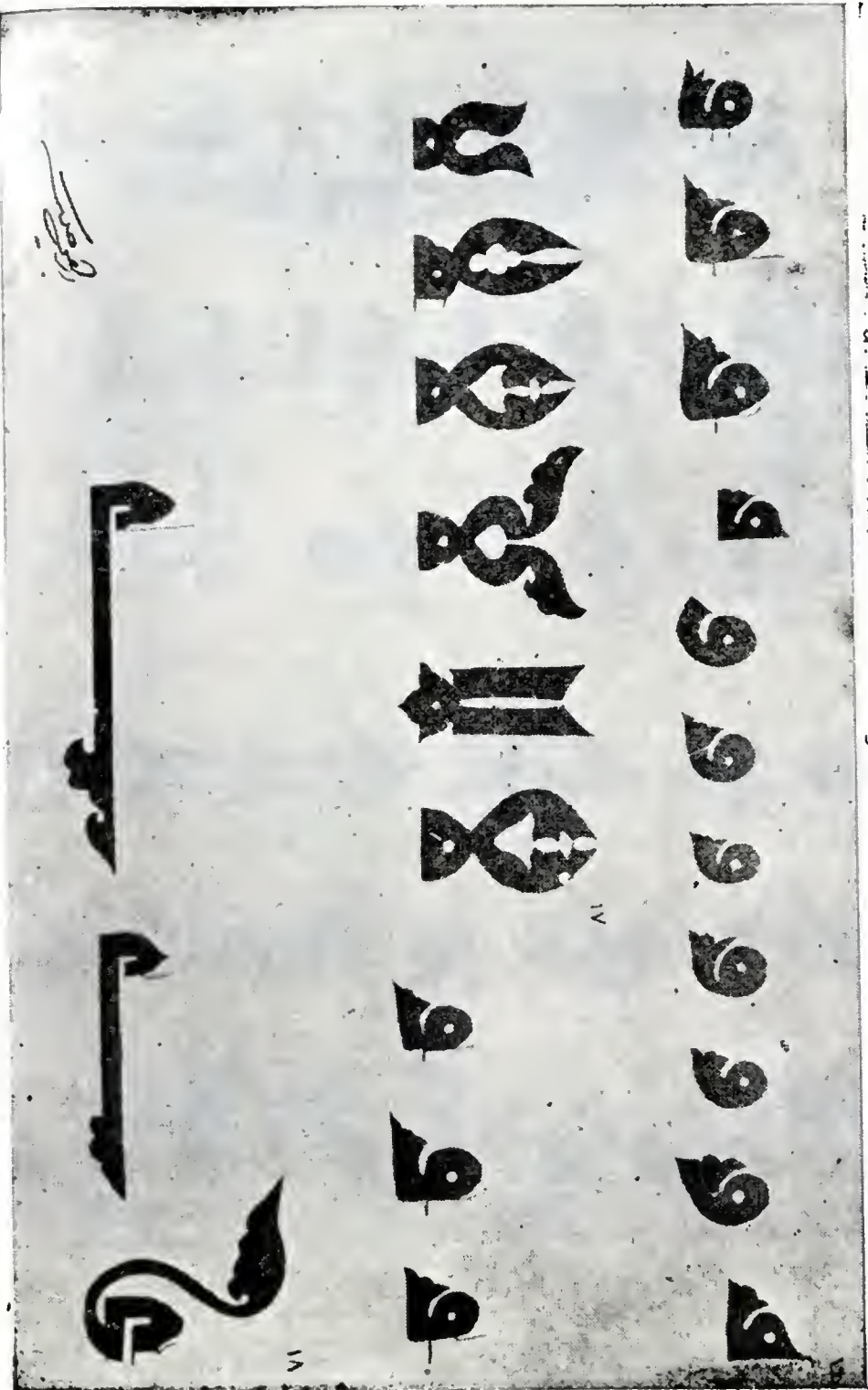
للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحة رقم ١٦] .



لوحة [١٦] تحليل أبيدي للنقش رقم ٧١٣٨ سالف الذكر



نابيم اللوحة [١٦]

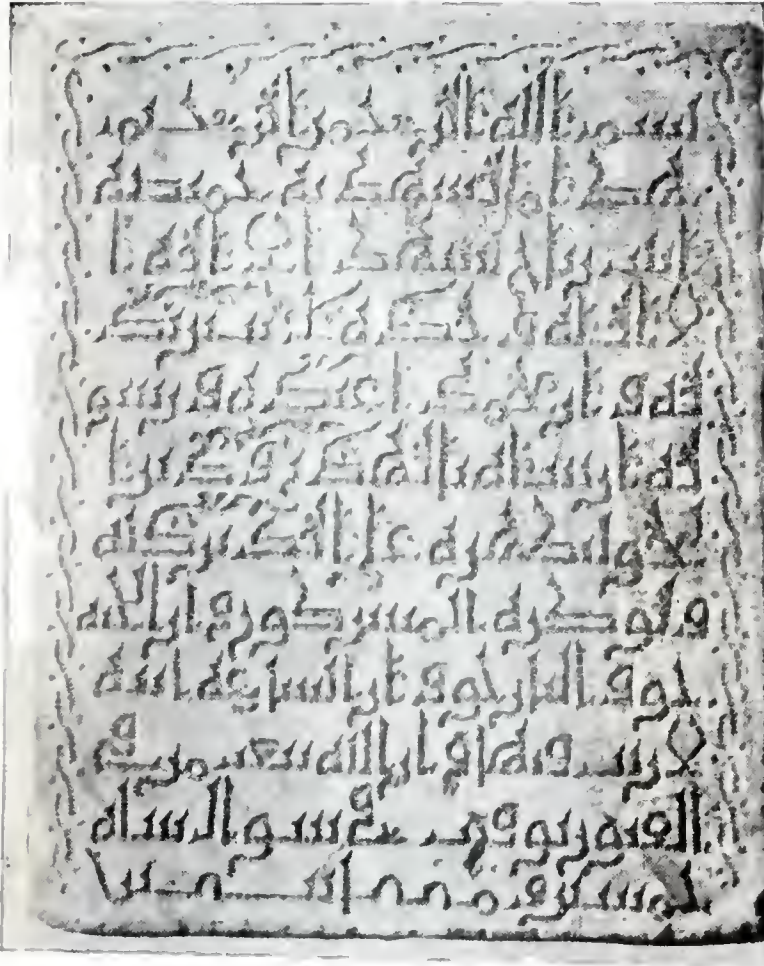


نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ^(١)

(٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٤) نصه : المجلد الثاني من شواهد القبور من ١٧٦ .

(١) مادته : رخام .

(٣) أبعاده : ٤٤ × ٥٦ سم^٢ .

كتابة هذا النقش من النوع القائر (شكل ٢٥)، يقع في نهاية خلافة المستعين العباسي، وهو لذلك يأتي في آخر العصر الذي اصططحنا على تسميته بعصر التجويد الأعظم، وهو رغم ما يبدو عليه في مجموعة من ملاحظة، تفقد حروفه في حالة الأفراد ذلك الحسن الذي كان يرجى لها، وهي تحتتم مرحلة من مراحل التجويد في الكتابات التذكارية ليس لها في تاريخ الفن الكتابي إلا القليل من الظائر، ولولا ما يحمل النقش من تاريخ صريح لأخفه الباحث في الفن الكتابي بالقرن الثاني - فليس من مظاهر الجودة شيء يستألف النظر.

وزخارف هذا النقش لا تخرج عما سبق أن اصططحنا على تسميته عند الكلام على كتابات القرن الثاني، بالتشجير، أو التوريق الذي

شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ، رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة يلحق الطوالع التلازمة، كالألف واللام في لفظ الجلالة، والألف واللام في كلمة الرحمن والرحيم، وبعض الحروف للتضجئة كالحاء ورأس الهاء وشكلة الكاف، وحرف اللام ألف، وعراقات الراء والذون والواو.

للنبايل الأبيدي : [اللوحة رقم ١٧] .

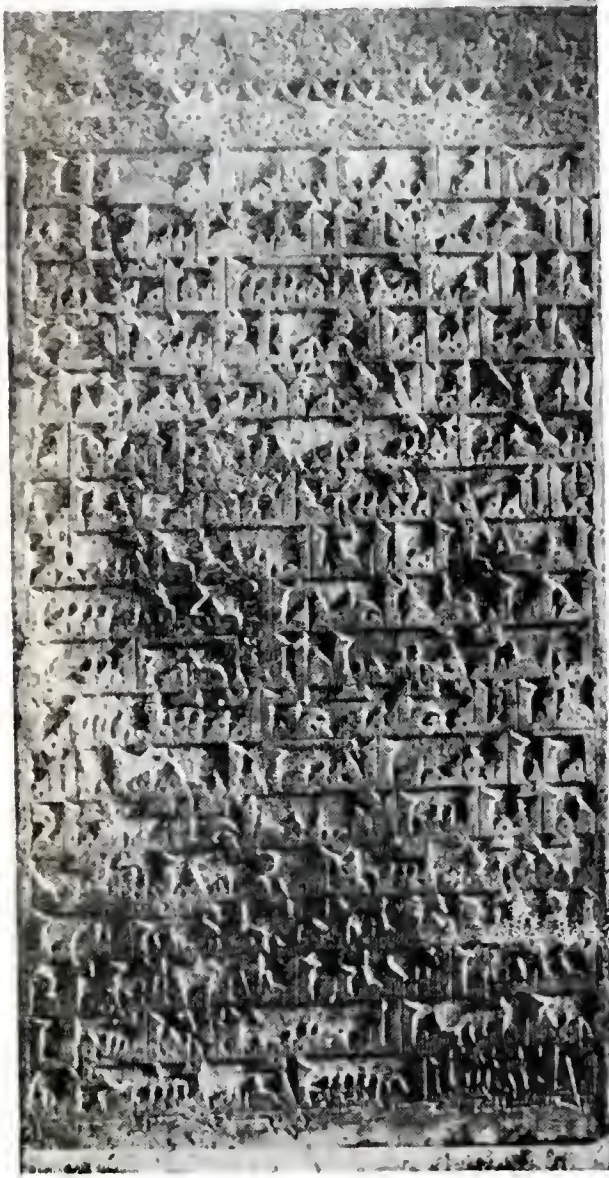
(١) رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .



لوحة [١٧] تحليل أبجدي للفن المؤرخ ٢٥٠٠ هـ ، رقم ٨٨٣٥
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ

- (١) مادته : رخام .
 (٢) جهة وروده : مقبرة أوسيم بمحافظة الجيزة .
 (٣) أبعاده : ١٠-١ X ١٨٩ سم .
 (٤) المجلد الثانى من شواهد القبور ص ١٩٢ .



شكل (٢٦) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ ، رقم ٣٣٧٧
 فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

كتابة هذا النقش (شكل ٢٦) إحدى الكتابات للقيمة التى تعلى بالبساطة وتتصف رغم ذلك بالقوة والجمال، وهى تحتفظ بكل مزايا عصر التجويد الذى مرت بنا أمتة من كتاباته ، ولو أنها تبعد عنه بعض الوقت ، لوقعها فى خلافة المعتز، أى فى مرحلة انتقال غلب على كتاباتها الناخر النسبي .

والناظر فى كتابة هذا النقش يدرك مبلغ العناية التى خصت بها ، ولقد كان صانع هذا النقش مزخرفاً ماهراً ، لا شك فى ذلك ، تجلت مهارته الزخرفية فى الترابط الذى يعلو كتابة النقش ، والذى يذكر ببعض زخارف الواجهة فى قصر المشى ، وزخارفه بوجه عام هى التماثل فى أعلى الطوائع ، المتكون من تعريض هامة الألف ورأس اللام تعريضاً مائلاً بتعريف ، وقد أبدع مزخرف هذا النقش نوعاً من التماثل بين الألف واللام فى كلمة (الحبير) لم نلّه نظيراً فى كل ما مر علينا حتى الآن من كتابات ، وهو تماثل كبير الشبه بتماثل قائمى (اللام ألف) ، ومن زخارف هذا النقش أيضاً الزخرفة الورقية التى تحلى رأس الدال وشكله الكاف، وعرافة الحاء المفردة ، وعراقات الرء والنون والياء ، والأجزاء الساقطة من الحاء وأخوانها عن مستوى التسطيح ، وفما الحاء المرتكز على ذلك للسوى ، وتسطيح العين ابتداءً ، وقائم الطاء، وقائم اللام ألف — ويستلقت النظر فى كتابة هذا النقش

تربيع عرافة العين كما في كلمة (خاضع) ، وترفيف في رجع الياء ، وثني في نهاية ذلك الراجع ، متنوع الاشكال — ما بين ورقى ورعى ولولبي ، واثنان الصانع ظاهر في إبداع مجموعة طيبة من حرف « اللام ألف » ، ولوانه لم يأت في ذلك بجديد .

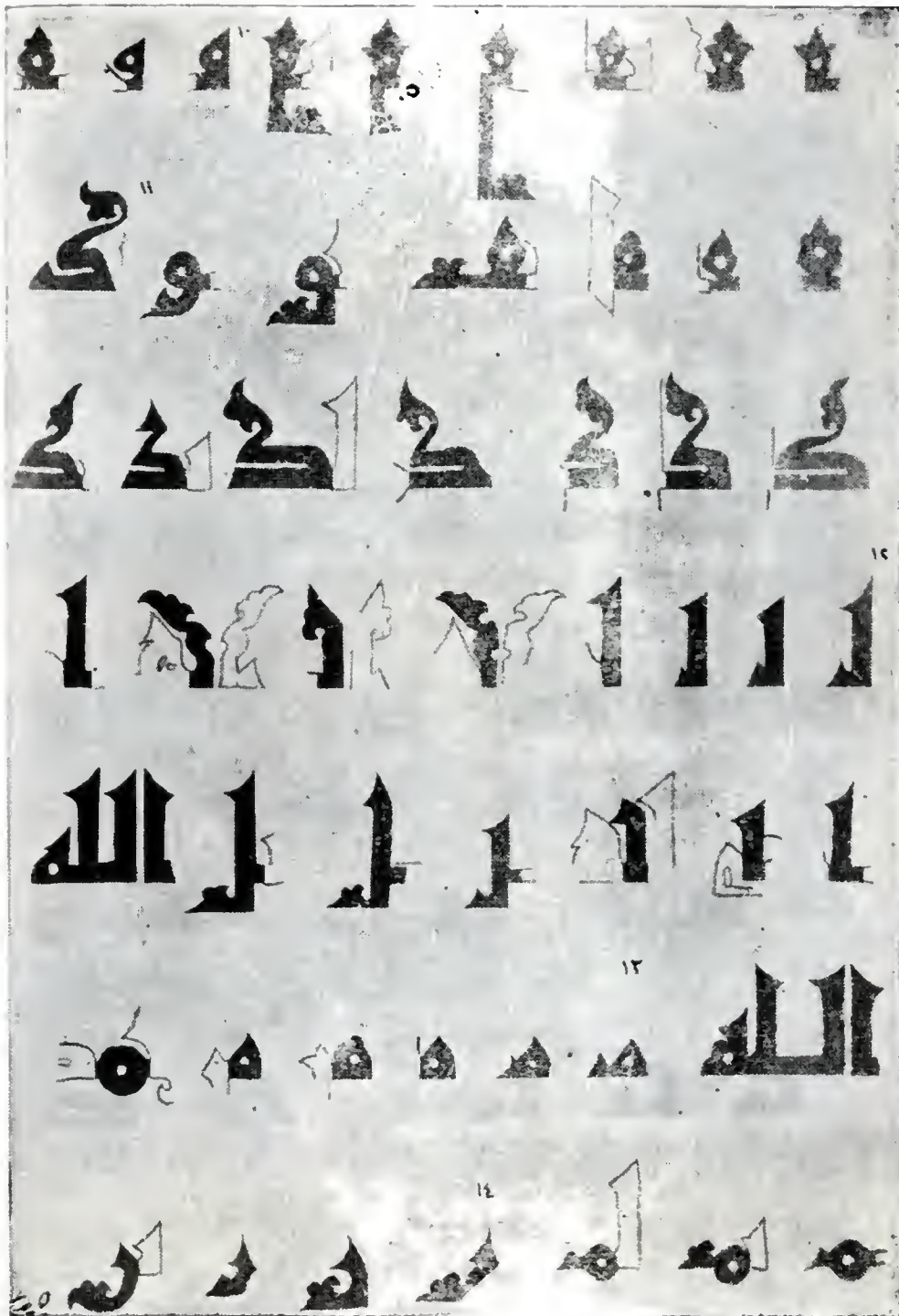
للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحة ١٨] .



لوحة [١٨] تحليل أبجدي للنقش رقم ٣٣٧٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



تابع اللوحة [١٨]





تابع اللوحة [١٨]

كتابات مقياس النيل بالروضة ٨٢٤٧ - ٨٢٥٩

أول من تناول كتابات المقياس بالدراسة «مارسيل»^(١) أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر ، هكذا يقول «فان برشم»^(٢) ، ويقسم «مارسيل» كتابات المقياس إلى عصور خمسة^(٣) ، وهو ينسب كتابات الإبريز الدائر على جوانب حفرة المقياس إلى عصرى المأمون والتوكل نظراً لوجود اختلاف أسلوبى بين كتابات الحائطين الشرقى والشمالى من ناحية (شكل ٢٧ ، ب) ، والغربى والجنوبى من ناحية أخرى (شكل ٢٧ ، ج) ، وهو يعتبر أول من أدرك هذا الاختلاف .

وقد أصلح الأستاذ «كرزويل» من خطأ مارسيل الذى زعم أن المأمون أصلح للمقياس عام ٢٤٤ هـ فى حين أن المأمون توفى عام ٢١٨ من الهجرة ، وأثبت أن إصلاحاً جوهرياً أجرى فى المقياس فى خلافة المتوكل عام ٢٤٧ هـ ، واستشهد على



شكل ٢٧ (أ) كتابة من عصر المتوكل العباسى ٢٤٧ هـ على الحائط الشرقى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (ب) كتابة من عصر المتوكل العباسى مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الشمالى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (ج) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الغربى من حفرة المقياس

(١) انظر «مارسيل» Marcel, Description de l'Egypte, état moderne, vol. II, Paris, 1823.

(٢) فان برشم .

(٣) أ - عصر الإنشاء فى خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٧/٩٦ هـ) .

ب - عصر إصلاح فى خلافة المأمون العباسى (٢٤٤ هـ) .

ج - عصران من الإصلاح فى خلافة المتوكل العباسى ، الأول حوالى (٢٣٣ هـ) والثانى حوالى (٢٤٧ هـ) .

د - عصر إصلاح فى خلافة المستنصر الحافظى (٤٨٥ هـ) .

هـ - عصر ترميم وإضافة إلى مباني المقياس فى حكم السلطان مصطفى الثالث العثمانى (١١٨٠ هـ) .

و - أعمال تمت فى المقياس على أيدي علماء الحملة الفرنسية (١٢١٤/١٢١٥ هـ) - (١٧٩٩/١٨٠٠ م) .



شكل ٢٧ (د) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤١ هـ على الحائط الجنوبي من حجرة المقياس

مدق دعواه بما أورده ابن خلسكان « في الوفيات » عن أبي الرداد^(١) الذي وكل إليه « المتوكل » أمر المقياس في ولاية يزيد ابن عبد الله التركي على مصر (٢٤١ هـ / ٢٥٠) ، وفي قيام « أبي الرداد » على أمر المقياس أجرى إصلاح هام فيه بأمر من الخليفة المتوكل وعلى يدى المهندس المراقى أحمد بن محمد الحاسب .

وقد اختار « أبو الرداد » لتزيين حوائط حجرة المقياس آيات من القرآن ، نقشت مع إسم أمير المؤمنين على الرخام بخط مقوم غليظ على قدر الأصبع ، ثابت في بدن الرخام ، مصبغ الحفر باللأزورد الشمع يقرأ من بعد^(٢) فجعل أول ما كتب أربع آيات متساوية المقادير في سطور أربعة في تريع بناء المقياس ، على وزان سبعة عشر ذراعاً من العمود^(٣) وجعل بإزاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس سطرأ واحداً يحيط بجميع التريع « بسم الله الرحمن الرحيم الله الذي خلق السموات والأرض وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقاً لكم وسخر لكم الفلك لتجرى في البحر بأمره وسخر لكم الأنهار وسخر لكم الشمس والقمر داثين ، وسخر لكم الليل والنهار وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار »^(٤) ؛ بسم الله الرحمن الرحيم مقياس يمن وسعادة ونعمة وسلامة أمر بنيائه عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه وتأيدته على يدى أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين^(٥) ، وكتب فوق باب مدخل المقياس حيث يقرؤه السابلة على حائط الزقاق المقابل للنيل على الرخام سطرأ هو « بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين ، أمر عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين ببنا هذا المقياس الهاشمي ليعرف به زيادة النيل ونقصانه ، وأطال الله بقاء أمير المؤمنين وأدام له العز والتمكين ، والظفر على الأعداء ، وتاج الإحسان والنماء ، وزاده في الخير رغبة ، وبالرعية رافة ، وكتبه أحمد بن محمد الحاسب »^(٥) .

(١) راجع كرزويل K.A.C. Creswell, Early Muslim Architecture, II, pp. 296-7.

ولارن بابن خلسكان -- الوفيات « أبو الرداد » ص ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) ابن خلسكان الوفيات (ترجمة أبي الرداد) ص ٨٣ - ٨٥ .

(٣) جعل على الحائط الشرقى المقابل لمدخل المقياس :

« بسم الله الرحمن الرحيم وتزلنا من السماء ماء مباركاً فأنبئتنا به جنات وحب الخصب » (قرآن - سورة « ق » الآية ٨) وعلى الجانب الغربي :

« ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير » (قرآن - سورة « الحج » الآية ٦٢) وعلى الجانب الشمالى :

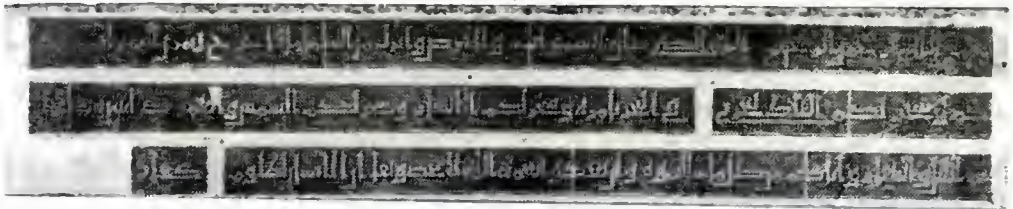
« ونزى الأرس هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج » (قرآن - سورة « الحج » الآية ٤) وعلى الجانب الجنوبي :

« وهو الذى ينزل الغيث من بعد ما قطلوا وينشر رحمته وهو الولي الحميد » (قرآن - سورة الشورى الآية ٢٧)

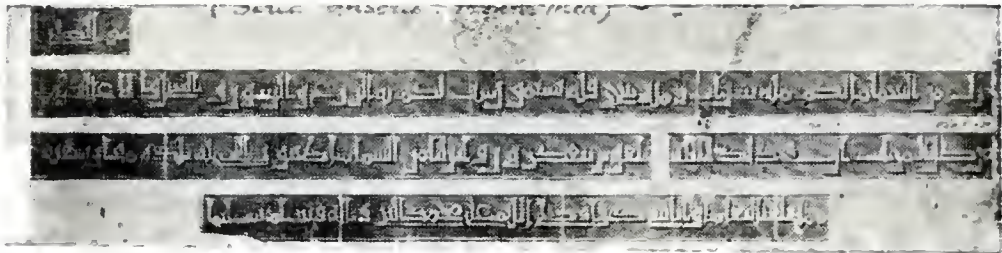
(٤) قرآن : سورة ابراهيم الآيات ٣١ و ٣٢ و ٣٣ ، ولا تزال هذه الآيات في موضعها الذى ذكره ابن خلسكان عن أبي الرداد حتى وقتنا هذا (شكل ٢٨) .

(٥) وليس لهذا النص وجود الآن ، وهو النص الذى أزاله ابن طولون عندما أجرى بالمقياس إصلاحه المعروف .

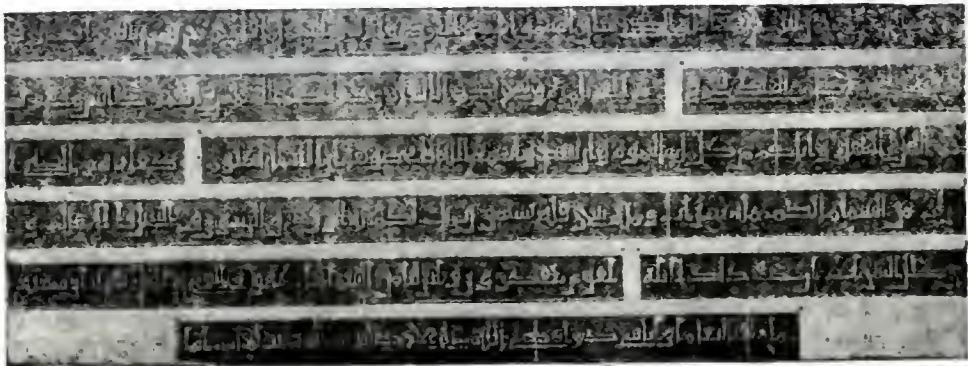
ولما أزال مهندس ابن طولون النص المتضمن اسم الخليفة المتوكل في داخل التريبع ، والذي كان يأتي مباشرة بعد قوله تعالى «إن الإنسان لظلوم كفار» أحل مكانه الآيات [هو الذي أنزل من السماء ماء لكم منه شراب ومنه شجر فيه تسمون ينبت لكم به الزرع والزيتون والنخيل والأعناب ومن كل الثمرات إن في ذلك لآية لقوم يتفكرون] (قرآن - سورة النحل الآيات ٩ ، ١٠) وأنزلنا من السماء ماء طهوراً لنحيي به بلدة ميتاً ونسقيه مما خلقنا أنعاماً وأنامى كثيراً (قرآن - سورة الفرقان ، الآيات ٤٧ ، ٤٨) ، وصلى الله على محمد النبي وآله وسلم تسليماً (شكل ٢٨ - ١) .



شكل (٢٨) نصوص الخائطين الشرقي والشمالى وكلمة كمار في بداية الخائط الغربي (من عصر المتوكل ٢٤٧ هـ)



شكا (٢٨ - ١) نصوص الخائطين لغربي واجنوبي بعد كلمة « كفار » (من عصر ابن طولون)



شكل (٢٩) الكتابات اندائرة على الموائط الاربعة يازاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس كما ترى الآن ، خليطاً بين كتابات عصر المتوكل وكتابات عصر ابن طولون

وهكذا تظهر في داخل تريبع المقياس نصوص قرآنية يتفق الجزء الأول منها مع ما يذكره ابن خلكان في ترجمته

لأبي الرداد ، هي جزء مما أنفذه على الرخام أحمد بن محمد الحاسب ، ويختلف الجزء الثاني منها (بعد كلمة كفار) عما يذكره ابن خلكان في الترجمة المذكورة .

على أن أسلوب الكتابة في شقي النقش مختلف ، ويلاحظ « كرزويل » في هذا الصدد ما لاحظته قبله « مارسيل » بزم من طويل : أن الكتابة على الحائطين الغربي والجنوبي (بعد كلمة كفار) أقل جودة ، ويستخلص « كرزويل » من ذلك أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي قد عثت بهما يد متأخرة فبدلت من عبارتهما ، ويضيف إلى ملاحظاته أن كتابة هذين الحائطين لا تختلف من الناحية الأسلوبية عن كتابة الحائطين الآخرين إلا من حيث طريقة الإنقاذ^(١) ، وهو يرى شبيهاً كبيراً بين نقوش الحائطين الغربي والجنوبي القوية الغليظة ، وبين كتابة الأفريز الخشبي الذي يدور بأسفل السقف بالجامع الطولوني (شكل ١ — ص ٤٧) ، ويؤخذ من ذلك أنه يريد أن ينسب إلى ابن طولون ذلك التبديل الذي لحق كتابة هذين الحائطين ، سيما وقد عرف عنه أنه أجرى بالمقياس إصلاحات جاوزت الألف دينار عام ٣٥٩ هـ^(٢) .

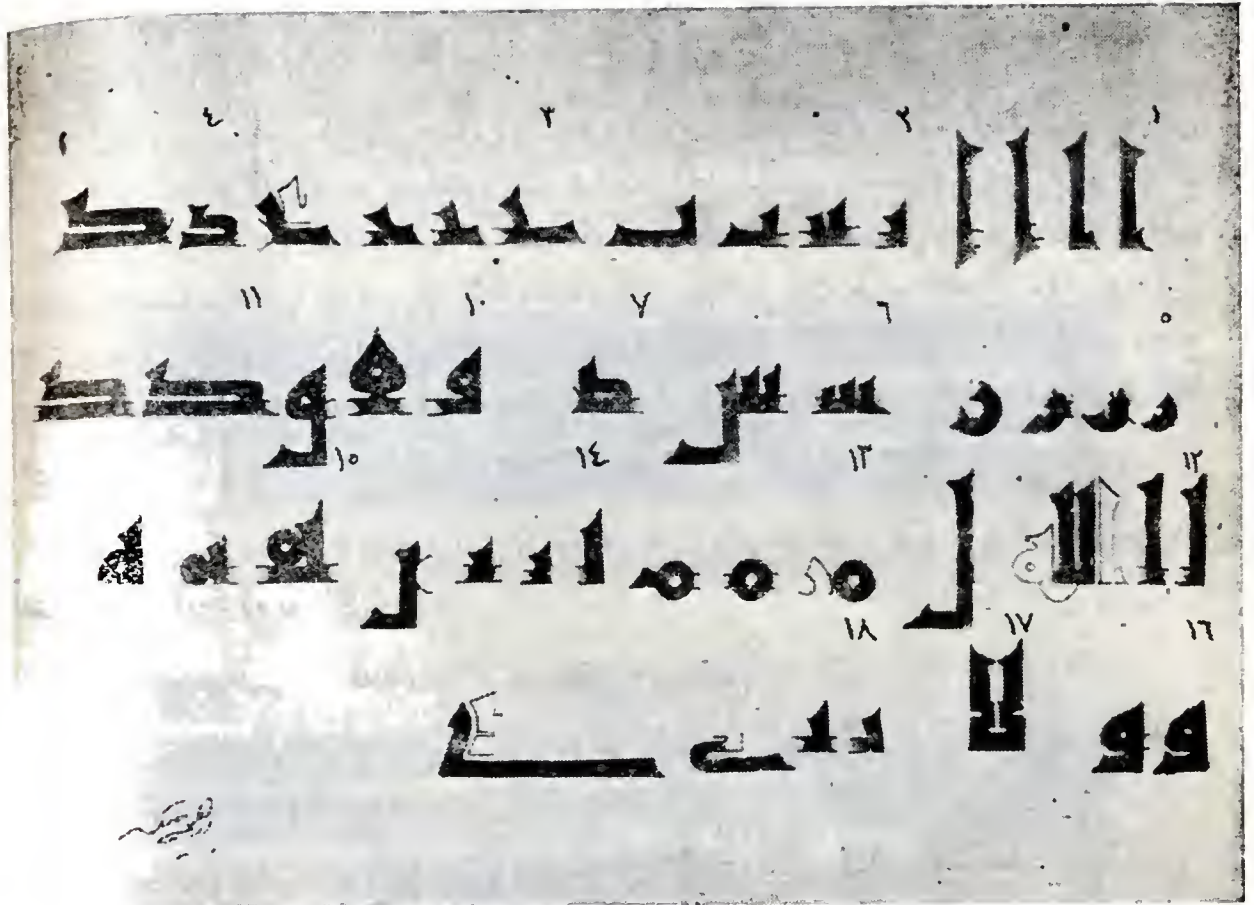
وهكذا لا يرى كرزويل مجالاً للشك في أن ابن طولون هو الذي أجرى هذا التبديل في كتابة المقياس ، وتنقسم كتابة المقياس بحسب رأى كرزويل^(٣) إلى :

- ١ — كتابة على العمود من خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٧/٩٦ هـ) .
 - ٢ — كتابة من عصر المتوكل العباسي (٢٤٧ هـ) على الحائطين الشرق والشمالى وجزء يسير جداً من الحائط الغربى — تنتهى عند كلمة (كفار) .
 - ٣ — كتابة من عصر ابن طولون (٣٥٩ هـ) على الحائطين الغربى والجنوبى ، تبدأ بعد كلمة كفار .
- ويرى « كرزويل » أن كتابة المقياس هذه تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية القائمة في مكانها ، التى أمكن تأريخها تأريخاً مقطوعاً بصحته ، وقد ساعدت ملاحظات مارسيل (البليوجرافية) الأستاذ كرزويل على استنباط كثير من الحقائق الهامة عن المقياس ، وهى الحقائق القيمة التى انتهى إليها فيما أورده عن مقياس النيل فى مؤلفه الكبير^(٤) .
- ونحن نستطيع استناداً إلى ملاحظات مارسيل وكرزويل من ناحية ، وعلى ضوء من دراستنا البليوجرافية الخاصة لكتابات المقياس ، أن نقرر فى كثير من الثقة الحقائق الهامة الآتية :

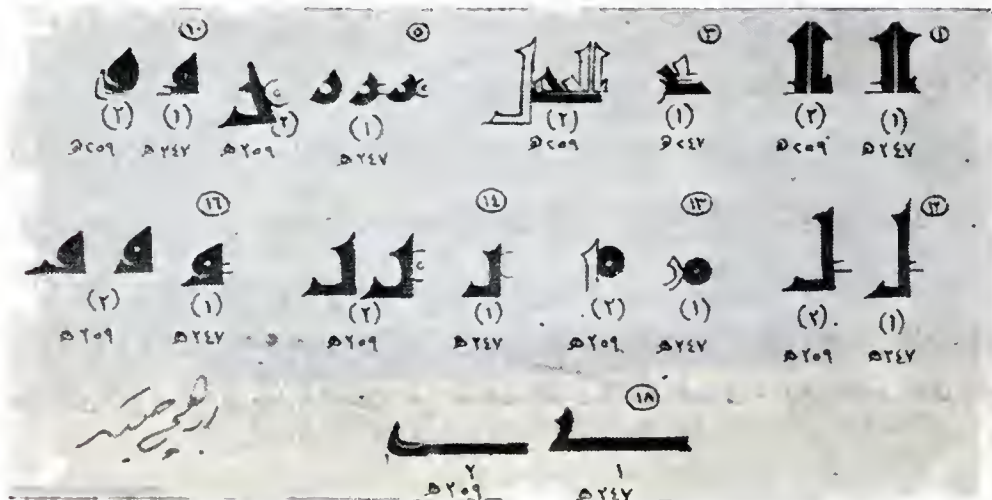
- ١ — أن اختلافاً جوهرياً يوجد فعلاً بين مجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الشرق والشمالى ومجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الآخرين .
- ٢ — أن هناك فرقاً أسلوبياً يمكن إدراكه بمقارنة هاتين الكتبتين ، فالأولى مجودة تجويداً ظاهراً يلحقها بعصر التجويد الأعظم الذى أشرنا إليه فى مقدمة الكلام عن كتابات القرن الثالث الهجرى ، وهو العصر الذى يشمل خلافة

(١ ، ٢ ، ٣) كرزويل ، المرجع السابق .

(٤) المرجع السابق ص ٢٩٦ وما بعدها .



لوحة [١٩٧] أبجدية مستخلصة من كتابات المقياس التي أنجزها « أحمد بن محمد الحاسب » في عهد المتوكل ٢٧٧ هـ



شكل (٣٠) مقارنة أسلوبية بين الكتابات التي أنجزها أحمد بن محمد الحاسب في المقياس ٢٤٧ هـ [مرقومة ١] والكتابات التي أدخلها ابن ماولون ٢٥٩ هـ [مرقومة ٢]

التوكل (٢٣٢/٢٤٧ هـ) وخلافة المنتصر (٢٤٧/٢٤٨ هـ) وخلافة المستعين (٢٤٨/٢٥١ هـ) ، وتمتاز كتاباته في مصر بالرصانة ودق الإنفاذ والانتزان والجري على أصول كتابية ثابتة (١) — لوحة [١٩] .

٣ — أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي ، وهي أقل جودة من سابقتها ، تمت بصلة كبيرة إلى مجموعة كتابات العصر الطولوني في مصر ، فهي كبيرة الشبه بكتابات اللوح النأسي لإنشاء المسجد الطولوني ، وكتابات الإفريز الحشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني (شكل ١ - ١) ، ونحن نتفق في ذلك مع الأستاذ كرزويل أول من أدرك شبه هذه الكتابة بكتابة الإفريز المذكور .

وقد ثبت لنا من مقارنة عدد كبير من كتابات العصر الطولوني بعدد مماثل من كتابات عصر المتوكل والمنتصر والمستعين ، أن تأخر نسبياً أدرك الفن الكتابي منذ نهاية عصر المعتز ، بحيث بدت كتابات العصر الطولوني في مجموعها أقل جودة من كتابات عصر المتوكل .

٤ — على أنه مما يستلفت النظر لأول وهلة اختلاف حرف الراء في الكتابتين ، فهي في الكتابة الأولى مدورة مصفرة وفي الثانية مزواة مكبرة ، واختلاف في معالجة الحروف القاعة ، وفراقات الحروف ، كما يتبين الناظر من فوره احتفاظ الكتابة الأولى بسمك واحد ، وتزاحم في حروف الكلمة الواحدة ، وليس هذا شأن الكتابة الثانية ، فهي لا تحتفظ في مواطن كثيرة بوحدة السمك ، وتبدو متباعدة الحروف وكأنها أريد بهذا أن تملأ الآيات القرآنية المختارة مساحة معينة ، وقد نجح ناظر هذه الآيات في ذلك بعض النجاح ، إلا أنه في سبيل ذلك ، اضطر اضطراراً إلى إحداث خلخلة ظاهرة بين حروف الكلمة الواحدة . وبين الكلمة وجاراتها ، ولهذا جاءت مجموعة الكتابات على الحائطين الغربي والجنوبي موسعة لا يظهر فيها أي أثر من تزاحم الحروف أو تراص الكلمات ، كما هو الحال في كتابات الحائطين الشرقي والشمالي .

٥ — ويرى الأستاذ كرزويل أن الفرق بين كتابة الحائطين الشرقي والشمالي وكتابة الحائطين الآخرين ليس فرقا أسلوبياً بقدر ما هو فرق في طريقة الإنجاز .

على أنه إن كانت هناك أوجه من الشبه بين الكتابتين أدركها الأستاذ كرزويل ، فإنما تنحصر في : (أ) أن كلتا الكتابتين من النوع الكوفي البسيط (ب) أن الشخص الذي نيط به إنجاز الكتابة الأخيرة في عصر ابن طولون جهداً كبيراً لكي تأني كتابته مشابهاً في روحها وأسلوبها لكتابة الحائطين الشرقي والشمالي ، وقد نجح نجاحاً ظاهراً في ذلك في حروف الواو والحاء المتوسطة واللام ألف (ج) ذلك فضلاً عما يكون دائماً في الأساليب الكتابية التذكارية من صفات مشتركة (د) يضاف إلى ذلك أن الرغبة في التجويد كانت ديدن الكتاب في الحلقات المتوسطة من القرن الثالث وأن كتاب ابن طولون لا بد أن يكونوا قد حرصوا على الاحتفاظ بمستوى كتابي نافسوا به الكتابات المرافية ، إلا أن

(١) على أن مقارنة الكتابة المنقورة على الحائطين الشرقي والشمالي في حفرة المقياس ، وهي الكتابة الباقية من عصر المتوكل ، بالكتابات المصرية المعاصرة أوضحت أن هناك خلافاً ظاهراً بين أسلوب هذه الكتابات وأسلوب الكتابات التذكارية المحلية (انظر المجلد الثاني من « شواهد القبور » للوحات ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٦) الأمر الذي يؤكد أن « محمد بن أحمد الحاسب » الذي وكل إليه المتوكل أمر إصلاح المقياس ٢٤٧ هـ والذي يذكره ابن خالكان في ترجمته لأبي الرداد والذي أثبت اسمه في نهاية الكتابة — لا بد أن يكون قد كتب بأسلوب العراق .

كاتبه هنا ، رغم الجهد الذى أنفقه فى محاكاة أسلوب أحمد بن محمد الحاسب — لم يوفق إلا بمقدار ، لهذا كان الشق الثانى من كتابة المقياس بسبب هذا كله قريب الشبه بكتابة الشق الأول^(١).

٦ — واعتقد أنه يجوز لنا الآن بكثير من الثقة أن نرجع كتابات الحائطين الأولين إلى عصر المتوكل ، وأن نلاحظ أن أسلوبها يكاد يكون فريداً لا يماثل الأساليب المحلية إلا فى القليل ، وأن نقول إن منفذها على الرخام هو أحمد بن محمد الحاسب المهندس الذى أوفده المتوكل لإصلاح المقياس فى ولاية أبى الرداد عليه ، وأن نضيف إلى ما يقرره الأستاذ كرزويل من أن كتابة المقياس تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية المؤرخة فى مصر ، أنها لابد أن تكون قد كتبت بأسلوب العراق .

٧ — كما يمكننا أن نؤكد أن كتابة الحائطين الآخرين ترجع إلى عصر ابن طولون، وأن نقرر أن أسلوبها هو أسلوب الكتابات المصرية المحلية المعاصرة — سوى أن بها جودة ظاهرة نستطيع أن ندرك السرفها — وأن نقرر مع الأستاذ كرزويل أن هناك شهاً ملحوظاً بين أسلوب هذه الكتابة وأسلوب كتابة الإفريز الحشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني ، أساسه غلظ الحروف واتزانها وقوتها فى كل منهما ، وأن نضيف إلى ذلك أن هناك شهاً بين هذه الكتابات وكتابات اللوح التأسيسى بالجامع المذكور يدرك بالتدقيق وإمعان النظر .

وهكذا تثبت لنا الأدلة الفنية البليوجرافية البحت :

١ — أن كتابة المقياس التى نسبها مارسيل إلى عصر المأمون (١٩٩ هـ) والتى أنكر كرزويل نسبتها إليه ، وأيد بالأدلة التاريخية القوية نسبتها إلى عصر المتوكل — إنما هى (بالدليل الكتابي) من عصر المتوكل فعلاً .

٢ — أن الكتابة التى نسبها مارسيل إلى عصر المتوكل (٢٣٢ هـ) ولاتى نفي « كرزويل » بالأدلة التاريخية نسبتها إليه ، ملحقاً إياها بعصر ابن طولون — إنما هى (بالدليل الكتابي) من عصر ابن طولون فعلاً .

وتعتبر هذه الكتابات بشقيها من أجود كتابات العصر ، وهى بالقلم الكوفي البسيط القوى ، وقد ساعدت مادة الحجر الرخامى الذى أنجزت فوقه على ملامسة متونها كما ساعدت طريقة القطع العميق ، غير المائل ، على شدة وضوحها ، ولاشك أنها كانت أول الأمر ، حين كانت مصبغة الحفر باللازورد المشمع ، أكثر وضوحاً مما هى الآن .

للتحليل الأبجدي : أنظر [اللوحة رقم ١٩] .

(١) ولكن النظرة المدققة التى ينظرها لإحصائيو الكتابات سرعان ما تبين الفرق الأسلوبى الكائن .

نقش مورخ ٢٦٠ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٣) أبعاده : ٢١ × ٦٠ سم (٤) نصه : المجلد الثالث من شواهد القبور ، ص ١٠٤ .



شكل (٣٠) نقش قبرى مؤرخ ٢٦٠ هـ ، رقم ٨٦١٦
في سجلات شواهد القبور - المتحف الإسلامى بالقاهرة

حروف هذا النقش (شكل ٣٠) تمتاز ببنىء من اللفظ والقصر ، وهى تشارك فى ذلك كتابات الحلقات الأولى من النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى بوجه عام ، فيها نوع من القرمطة البادية فى الحروف ، ويميز كتابات هذه الحقبة من القرن الثالث ذلك التضيق الذى أخذ صانعو القوش أنفسهم به ، وكان من آثاره السيئة أن الحروف لم تأخذ أبعادها الطبيعية ، فبدت الكلمات كأنها مضغوطة لمن كل جوانبها ، يتضح ذلك بالنظرة العامة ، وبالنظر إلى لفظ الجلالة وكلمة « محمد » بصفة خاصة .

وكتابة هذا النقش كبيرة الشبه بكتابات المسجد الطولونى ، ولاسيما كتابة اللوح التأسيسى المثلث الآن فى صحن الجامع ، وقد استطعنا أن ندرك من أوجه الشبه بينهما ما يمكن حصره فى النقاط الآتية :

١ - تزاخم الحروف فى الكلمة الواحدة .

٢ - الشبه التام بين لفظ الجلالة فى كليهما .

٣ - جريان الحروف فى النقشين على قاعدة واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة السين فى اللوح التأسيسى بالسين فى النقش الذى نمالجه ،

ومن مقارنة العين المتداً والتوسطة (المثلثة) والجيم المتوسطة والميم المتوسطة والذال المفردة والكاف المتداً والواو المفردة والهاء المتداً واللام ألف فى اللوح التأسيسى ، بمثلاتها فى النقش الذى نحن بصدده .

٤ - على أن كتابة هذا النقش بها محاولات زخرفية ، فى حين تخلو كتابة اللوح التأسيسى من الزخرف .

(١) رقم ٨٦١٦ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

والزخارف التي تحلى هذا النقش : فرع نباتي مورق ، وزخرفة فصية فوق ميم البسطة ، وتماثل ورق في طالع كفى الرحمن والرحيم ، ووريدة في الفراغ الحادث بين الراء والحاء في كلمة الرحمن ، وفرع نباتي مورق يملأ الفراغ الحادث فوق ميم كلمة الرحيم ، وتماثل مشابه في طالع الام الف — ذلك فضلا عن الترطيب في عراقة الواو في كلمة رسو ، والتي تنتهي بثني معرض جهة اليسار وترطيب في نون كلمة (الميم) ينتهي بطلوع معرض محرف ، وتعطيط في كلمة (مائتين) بين الميم والألف ، ورجع في الياء في كلمة « حى » ينتهي بزخارف فصية وتحريف .

ويغل هذا النقش كتابة المصر الطولوني التي لم تتأثر بمؤثرات عراقية في أسلوبها أو في طريقة إنجازها ، وكتابتها مثال طيب للكتابات الطولونية على الأحجار .

للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحة رقم ٢٠] .



لوحة [٢٠] تحليل أبجدي للنقش رقم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

النقش التأسيسي للجامع الطولوني ٢٦٥ هـ

هذا النقش عبارة عن لوح من الرخام (شكل ٣١) عث به الزمن فانشر شطرين بكسر رأسى ، جمعتهما جنباً
إلى جنب إدارة حفظ الآثار العربية ، وثبتهما في إحدى الدعائم بصحن المسجد الطولوني ، فأصبح النص بذلك يكاد يكون
كاملاً ومقروءاً^(١).

وأول من تناول كتابة التأسيس بالكلام «مارسيل» من علماء الحملة الفرنسية^(٢) ، وعاق «فان برشم» في المجلد التاسع
من منشورات البعثة الأثرية الفرنسية بالقاهرة في كلامه عن الكتابات الطولونية على ملاحظات «مارسيل»
بالإيعين هنا إلا في القليل^(٣). وهو يرى في كتابه هذا اللوح التأسيسي شبيهاً بكتابة مقام سيدى «يحيى الشبيه»^(٤) الموجود
بقرافة الإمام الشافعى (٢٦١ هـ) (شكل ٣٢) ، على أن دراستنا للمقارنة لهاتين الكتابتين أثبتت أن كتابة التأسيس
أقل جودة من كتابة مقام سيدى يحيى الشبيه - وكتابة المقام الشيبى المؤرخة ٢٦٠ هـ كبيرة الشبه بالنقش المؤرخ ٢٦٠ هـ
الذى عالجناه قبل الآن [شكل ٣٠ - لوحة ٢٠] إلا أنها تخلو من الزخرف خلواً تاماً ، وقد أشرنا إلى ما بين كتابة
نقش ٢٦٠ هـ وكتابة اللوح التأسيسى من قرابة فنية^(٥) ولا يخلو الأمر من وجود شبه بين كتابة التأسيس وكتابة المقام
الشيبى .

ومن عجب أن نجى كتابة اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى أقل جودة من الكتابات المعاصرة والكتابات المتقدمة
عنها بعض الوقت ، على الرغم من أنها كتابة صنعت لمناسبة من أجل المناسبات ، واستجابة لرغبة أمير من أعظم الأمراء ،
وفي عصر من عصور المنافسة السياسية والفنية بين مصر وبغداد .

وكتابة هذا النقش منقورة في نوع من الرخام شديد الصلابة لا يساعد على دقة الإنجاز ، غطيت سطوحها بصبغ أسود
مضمع في الرخام ، على نحو ما فعل «أحمد بن محمد الحاسب» في الجزء الفائر من كتابة المقياس حين طلاه باللازورد
للضمع^(٦) ، — وما نلاحظه عليها :

١ — انعدام التناسب بين حروفها ، بعضها أكثر غلظاً من البعض الآخر ، وبعضها يتجاوز المساحة التى تسمح بها
الأصول الفنية للكتابة ، ومن الحروف التى جاوزت الحدود الفنية : العين المتوسطة الثلاثة التى عليت حتى بلغت قمتها

(١) ل.ص : انظر كتاب جامع الكتابات العربية — M.V. Berchem, C.I.A., 1ère partie, p. 28, No. 10.

ولتأريخ : راجع المقرئ طاعة بولان ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٧ .

(٢) راجع كتاب وصف مصر لعلماء الحملة الفرنسية .

(٣) راجع فان برشم ، المرجع السابق ص ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ .

(٤) انظر «برشم» المرجع السابق — اللوحة الأولى رقم ٢٠١ .

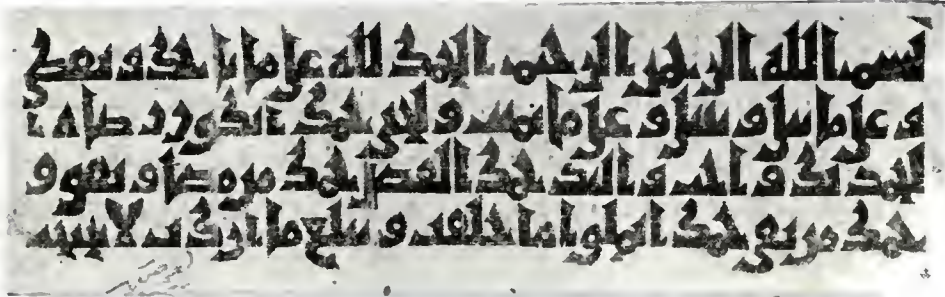
(٥) راجع النقش المؤرخ ٢٠٦ هـ سالف الذكر .

(٦) راجع ما ذكر عن نقوش مقياس النيل بالروضة .



شكل (٣١) اللوح التأسيسي للجامع الطولوني

سنوى هامت الحروف الطالمة ، (الألف واللام) وعرضت حتى كادت تشغل مكان حرفين معاً ، ومنها أيضاً الهاء
الترسطة التي صعدت حتى ساوت هامتها هامة الألفات واللامات ، والتي شقت بطريقة غلب عليها القبح .



شكل (٣٢) كتابة مقام سبدي يحيى الشبيه بقراءة الإمام الشافعي المؤرخة ٢٦١ هـ

٢ — في أدب الخط العربي أن من صفات الكتابة الجيدة أن تكون مفتحة العيون^(١) — وكثير من عيون
هذا النقش غير مفتحة .

وهذه الكتابة في مجموعها متصفة بأخص صفات العصر ، وهي الغلظ وقصر الطوالع ، وتكدس الحروف ، وازدحام
الساحة للنقوشة .

وهي تختلف في طريقة انجازها عن كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف في الجامع الطولوني التي نفذت بطريقة
«القطع المائل»^(٢) ، كما أنها دونها جودة .

(١) والمقصود بالميون تدوير الفاء والواو والميم وما شابه ذلك .

(٢) القطع غير الرأسى slanting cut .

كتابة الإفريز الخشبي بالمسجد الطولوني (٢٦٥ هـ)

(٢) نصها : قرآن — سورة البقرة .

(١) مادتها : خشب

تناول «مارسيل» هذه الكتابة (شكل ٣٣) بالنقل ، وخصها بنصيب من عنايته^(١) ، ويذكرها ثان برشم ذكرًا طفيفاً في معرض كلامه عن الكتابات الطولونية^(٢) ، ويقرر أنها من أقدم كتابات المسجد ، وأنها أنجزت على ألواح من خشب الجميز مثبتة بأسفل السقف في أروقة الجامع ، ويستخلص من طراز الكتابة أنها من عصر التأسيس ، وهو يفضلها عن كتابة الألواح التأسيسية ، ويقرر أنها من النوع البسيط الحالي من الزخرف ، وينوه بقيمتها من الوجهة البليوجرافية .



شكل (٣٣) جزء من الإفريز الخشبي ذي الكتابات ، الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني [وقد سقت الإشارة إليه عند ذكر أنواع الكوفي ص ٤٧]

وقد لاحظنا أن رسم الحروف كما صورها مارسيل غير مطابق للواقع ، لأنه صورها على ما يظهر من أسفل ، فوُتعت العين عليها من زاوية حادة ، فبدت مفرطحة شديدة القصر ، ظاهرة الغلظ أكثر من حقيقتها ، ساعدنا على كشف هذه الحقيقة تصوير إدارة حفظ الآثار العربية لقطع من هذا الإفريز وهي في مستوى النظر — وذلك حين نزعت الإدارة المذكورة قطع هذا الإفريز من مكانها بقصد إصلاحها وإكمال ما بها من نقص — وبدت الكتابة في هذا الوضع الأخير (في مستوى النظر) على حقيقتها التي يمكن أن نصفها بما يلي :

١ — غلظ الحروف واتزانها وقصرها النسبي .

٢ — أنجزت الكتابة بطريقة القطع المائل التي يذهب مؤرخو الفن الإسلامي أنها كانت الطريقة المفضلة في قطع الأخشاب في العصر الطولوني بتأثير من الفن السامري^(٣) .

٣ — أن الحروف الطالعة أطول مما أثبتته « مارسيل » في أطلس المجلد الثاني من « وصف مصر » .

٤ — تدوير رأس العين والعين والفاء والقاف وفتحة البياض في الصاد والطاء كلها أوسع مما أثبتته مارسيل .

(١) راجع مارسيل : كتاب « وصف مصر » لعملاء الحملة الفرنسية — أطلس المجلد الثاني .

(٢) برشم : ص ٢٨ سطر ٩ .

وتتماز هذه الكتابة بالبساطة ، ويجريانها على قاعدة كتابية واحدة لا اختلاف فيها ، وهذا هو السر في جودتها ،
إذ المعروف أن كثرة الائتلاف وقلة الاختلاف من صفات الكتابة الجيدة .

وإذا قورنت هذه الكتابة بكتابة العصر بوجه عام ، ظهرت فريدة في حسنها وبساطتها ودقة إنجازها ووضوحها .
ولاشك في أن اليد التي أنجزت هذه الكتابة القرآنية على إفاريز الحشب كانت يداً أقدر على الكتابة وأحذق لأصولها ،
وأقوى على إنجازها من تلك اليد التي نقش اللوح التأسيسي ، وأغلب الظن أن هذه الكتابة قد تمتدت على الحشب في
نفس الوقت الذي نقرت فيه عبارة التأسيس على لوح الرخام — أى في عام ٢٦٥ (١) .

وقد سبق لنا في مجال آخر (٢) أن أوضحنا العلاقة بين كتابة هذا الإفريز وكتابة الشق الثاني من نقوش المقياس
(شكل ٢٩) ، وهو الشق المنسوب إلى إصلاح ابن طولون (٣) ، ونضيف هنا إلى ما قدمنا أن كتابة الإفريز الحشبي أروع
كتابة تذكارية أنجزت في العصر الطولوني على الحشب ، كما أن كتابة المقياس التي من العصر الطولوني هي أروع كتابة
تذكارية أنجزت على الحجر ، وهما مما دون كتابات عصر التوكل والمستعين والمتنصر .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢١] .

وبالنظر إلى اللوحة سالفة الذكر نلاحظ على وجه السرعة ، خلاف ما قدمنا ، ما يأتي :

- ١ — قصر انبساط الباء المفردة .
- ٢ — تفويس يسير يلحق الحاء المتوسطة وأخواتها .
- ٣ — انضجاع طالع الطاء وأختها جهة اليمين انضجاعاً مقوساً يشبه ربع الدائرة .
- ٤ — وجود العين المثلثة الشائعة في كتابات هذا العصر ، ولكنها جارية على القاعدة ، متناسبة مع غيرها من الحروف .
- ٥ — جودة الهاء المتبناة جودة تميزها عن مثيلتها في اللوح التأسيسي ، بل وعن الهاء المشقوقة المعروفة عن كتابات
هذه الفترة برمتها .
- ٦ — ابتداء أنواع جديدة من حرف اللام ألف .
- ٧ — افتنان لا بأس به في الياء المتطرفة .
- ٨ — بهذه الكتابة مسحة من خطوط المصاحف ، إلا أنها أكثر جفافاً منها .

(١) راجع المقرئ : طاعة بولاق ، المجلد الثاني ص ٢٦٥/٢٦٦ .

(٢) راجع ما ذكرناه عن كتابات المقياس في مرضا لرأى كرزويل في أمرها .

(٣) آخر السطر الثالث والسطور الثلاثة السفلية .

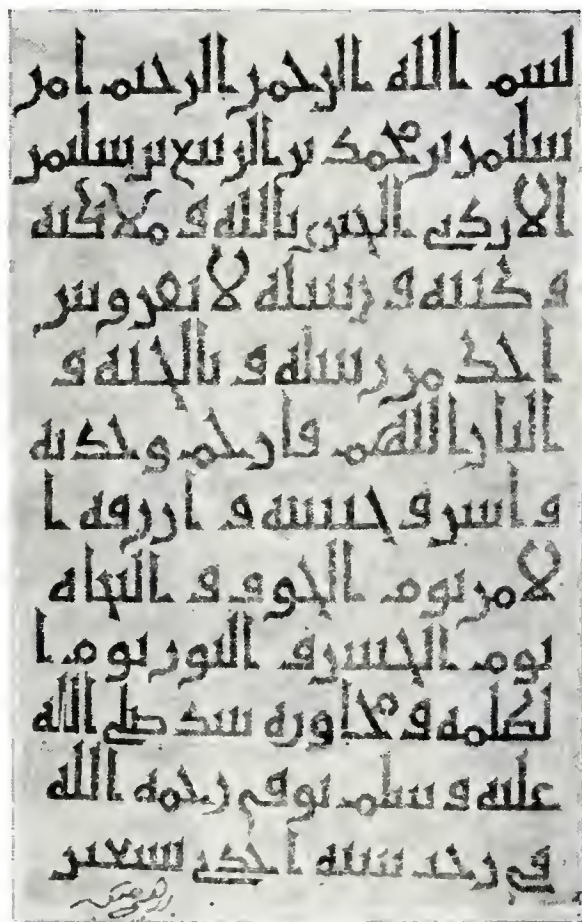


لوحة [٢١] تحليل أبعادى المكتوبات الإفريز الحقيقى الدائر بأسفل السفن بالهدم الطولونى
مستخلص من ألواح الخشب حال نزاعها وترميمها عام ١٩٤٣ - مؤرخة حوالى عام ٢٥٦هـ.

[قارن هذه الصككابة بكتابة النقش الأورخ ٢٩١ هـ ، رقم ٣٠١٥ فى سجلات الديف الإسلامى بالظاهره ،
وبالمقارنة يتضح أن راقم النقش المذكور مجرود من مجردى الدراسة التى أنتجت كتابات هذا الإفريز .]

نقش مؤرخ ٢٩١ هـ^(١)

كتابات هذا النقش أكثر ارتباطاً بكتابة النقش المؤرخ ٢٧٧ هـ سالف الذكر وكتابة الإفريز الخشبي من بقية كتابات العصر الطولوني، ويكاد هذا النقش يمثل عصر انتقال إلى كتابات القرن الرابع الهجري التي أخص بميزاتها الوضوح ودقة الإنجاز ، والميل إلى الترفيع ، وتشديد الاستقامة ، والجري على أصول ثابتة .



شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٩١ هـ

ولا نكاد نلاحظ أى خلاف بين السكتاتين سوى في حرف النون الذي يبدو في نقش ٢٩١ هـ مرطباً ، وحرف الراء الذي يظهر في بعض كلمات هذا النقش مرطباً دون البعض الآخر ، كذلك العين المختمة التي تبدو هنا مفتحة القمة مشاركة اختها للتوسطة في هذه الصفة .

[أنظر اللوحة رقم ٢٣] .

(١) تخلو منه سجلات شواهد النجف الإسلامي بالقاهرة لأنه من مقتنيات الأستاذ يوسف أحمد ، وقد أثبتناه هنا بإذن منه .



الفصل الرابع عشر

نقوش من القرن الرابع الهجرى

شبه نقوش الحلقات الأولى من هذا القرن بنقوش
القرن الثالث — طواهر كتابية جديدة — تميز الكتابات
الرسمية — شرق الـالم الإسلامى يسبق غربه فى
زخرفة الكتابات التذكارية — دراسة تحليلية لنقوش
مؤرخة ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٥٥ هـ — كتابات الجامع الأزهر
٣٦١ هـ — نقوش مؤرخة ٣٦٣، ٣٨٢ هـ — نقش
مؤرخ ٣٨٩ — كتابات جامع الحاكم ٣٨٠-٤٠٣ هـ .

نقوش القرن الرابع الهجرى

تختتم القرن الثالث الهجرى وتبتدىء القرن الرابع طائفة من الكتابات بعضها قبيح تنكره أصول الكتابة التذكارية^(١) وبعضها جار على أصول هذه الكتابة^(٢) وبعضها وسط بين هذا وذاك، وتكثر في نهاية القرن الثالث الكتابات المحفورة غير المحودة^(٣) وتبدو هذه الصفات بعينها في كتابات الحلقة الأولى من القرن الرابع — إلا أن بعض الكتابات قد لازمها مزايا الحسن ودقة الإنجاز إلى حد كبير^(٤).

وتكاد تنقضى الحلقة الثانية من هذا القرن الرابع دون أن نجد بين كتاباته الجودة الجارية على قاعدة خط التذكار طارفاً أسلوبياً يفرقها عن آخر كتابة علجناها من كتابات القرن الثالث.

ومن الكتابات المحودة التى تستلفت النظر الكتابة المؤرخة ٣١٧ هـ المرقومة ١٨٢/٢٧٢١ فى سجلات المتحف الإسلامى ، والكتابة المؤرخة ٣٢٠ هـ والمرقومة ١٢٢٨ فى سجلات المتحف المذكور ، فقد جمعت الأولى كل مزايا الخط اليا بس ، وأضافت الثانية إلى ذلك لينا يتجلى فى عرافات الرء والنون والياء وشكلة الكاف ورأس الدال ، فجاءت فى مجموعها كتابة طيبة ، ومنها كذلك كتابة مؤرخة ٣٢٢ هـ باسم أحمد بن النبال من مجموعة الأستاذ يوسف أحمد^(٥) ، أثبتناها بإذن منه ، وحللناها إلى عناصرها الأبجدية فى موضعها من كتابات هذا القرن .

وتظل تتسم بقية كتابات هذه الحقبة من الزمن ، اللهم إلا القليل منها ، بتأخر ظاهر حتى ينصرم من هذا القرن ها يقرب من ثلثه ، ومعظمها من النوع المحفور الذى لم تبذل فى حفره أية عناية .

هذا ، وقد أخذت فى الظهور منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ظواهر كتابية نجمها فيما يلى :

١ — سقوط مقوس بين اللام الثانية فى لفظ الجلالة والهاء المتطرفة^(٦) .

٢ — إسبال عراقة الميم المتطرفة ثم بسط إسبالها بسطاً بسيراً جهة اليسار^(٧) .

(١) شواهد القبور المجلد الرابع رقم ١٥٠٦/٨٠٦ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة يقلب عليها الثايت ، شديدة القبح) ، وكتابة رقم ٢٧٢١/٤٥٤ — اللوحة ٤٥ (بطريقة المثالث ، شديدة القبح) .

(٢) شواهد القبور ، المجلد الرابع رقم ٨٣٤٤ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة من نهاية العصر الطولونى وبداية العصر العباسى الثانى) ، تتفق مع كثير من كتابات العصر السابق .

(٣) انظر شواهد القبور ، المجلد السابق — اللوحات ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ .

(٤) شواهد القبور رقم ٨٥١٧ ورقم ١٢٩١ — اللوحة ٣٩ من المجلد الرابع ، ورقم ٥٠٦/٧٢١ اللوحة ٤٢ من المجلد المذكور .

(٥) وتخلو منها سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) قد بدت هذه الظاهرة لأول مرة فى النقش المؤرخ ٣٢٦٣ وهو المرقوم ٣٢٧٢١٣/٣٣ — فى سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣٥ المجلد الرابع — تصفح اللوحات ١٠ — ١١ — ١٥ — ٢١ — ٢٣ — ٢٤ — ٢٩ — ٣٦ — ٤٨ من المجلد الرابع (شواهد) ، وفى الإفريز الكتابى الدائر أسفل السقف بالجوامع الطولونى ٢٦١ هـ .

(٧) ويرى ذلك لأول مرة فى النقش المؤرخ ٢٩٣ هـ والمرقوم ٢٧٠١/١٤٧٩ — اللوحة ٣٨ من المجلد الرابع ، واللوحة رقم ١٠ من المجلد الخامس ، واللوحة رقم ٣٠ من المجلد المذكور .

٣ — ثنى الالم الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ثنياً مقوساً^(١) .

٤ — ثنى عراقات النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومده جهة اليمين على شكل فرع نباتي ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار^(٢) .

٥ — ثنى استقامة الميم فوقها في شكل تدوير ينشئ رجماً جهة اليسار ، وقد لا يتثنى ذلك التدوير ، وربما انتهى في هذه الحالة بوريقات أو فروع نباتية رفيعة^(٣) .

وقد شاع من قبل الخطأ أن هذه اللواحق الزخرفية إنما هي من مميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال إفريقيا والكتابات الفاطمية ، إلا أن ظهورها مبكرة في مصر منذ الحلفاء الأخيرة من القرن الثالث الهجري ، أي منذ العصر السابق لقيام الدولة الأخشيديّة (٣٥٧/٢٢٣ هـ) ، وشيوع هذه الظواهر في العصر الأخشيدي ، واكتهاها بعد ذلك في العصر الفاطمي ، كل ذلك يؤيد ما نريد أن نذهب إليه من أن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التي أدركت في وقت ما كتابات شمال إفريقيا والأندلس وإيران ، نشأت أصلاً في وادي النيل ، ومنه شاعت بتأثير الجوار الجغرافي شرقاً وغرباً ، وإيسر بيميد أن تكون قد رحلت رحلتها جهة الغرب إلى شمال أفريقيا والأندلس ، وجهة الشرق نحو إيران قبل الغزو الفاطمي بزمان ، أي منذ ظهرت في مصر في خواتيم القرن الثالث وبواكير القرن الرابع ، وقد كانت مصر دائماً سباقة في ميدان الخط ، تجيد فيه وتبتكر الجديد في الخط والزخرف ، ثم تذيب ذلك في العالم الإسلامي شرقاً وغرباً .

ويلاحظ على الكتابات الشاهدية في هذا القرن الرابع ، فيما عدا القليل منها ، تأخر في الفن الكتابي يجعلها دون كتابات القرن الثالث بكثير ، ولعل بدء ذلك التدهور الذي لحق الظاهرة الكتابية كان على أثر انقضاء عصر ابن طولون بما عرف عنه من نهضة سياسية وفنية .

ويلاحظ على الكثير من كتابات الفترة الواقعة بين ٣٢٠ و ٢٥٧ هـ ، ومعظمها يقع في العصر الأخشيدي ، أنها من النوع المرفع غير الجيد بوجه عام — اللهم إلا القليل منها^(٤) ، والمرص منها لا يختلف في شيء عن كتابات العصر السابق^(٥) .

(١) وقد بدأ ذلك الأمر في النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ المرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — المجلد الرابع الاوحة ٢١ وفي الاوحة ٤٩ المؤرخة ٣١٥ هـ — المجلد سالف الذكر ، واللوحة ١٤ من المجلد الخامس ، وفي النقش المؤرخ ٣٢٨ هـ ، ويبدو هذه للظاهرة على شكل انكسار في الالم نحو اليسار ، وفي النقش المؤرخ ٣٣٢ هـ يبدو على شكل انكسار مرتب بعض الشيء في البسلة ، وتبدو على هيئة الناضجة في السطر السادس [انظر اللوحات ١٥ و ١٨ و ٣١ و ٣٦ من المجلد الخامس] .
(٢) وقد بدت هذه الظاهرة لأول مرة في نقوش الحلقة الأخيرة من القرن الثالث — انظر النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ والمرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — الاوحة ٣١ من المجلد الرابع .

— انظر اللوحة ٢٧ من المجلد المذكور ، والنقش رقم ٢٧٢١/٤٢٢ — اللوحة ٤٨ من نفس المجلد ، واللوحة ٣ من المجلد الخامس (يسار) ، واللوحة ٨ من نفس المجلد ، واللوحة ١٣ من المجلد الخامس (يمين) ، واللوحة ٣٦ (يمين) ، واللوحة ٣٤ واللوحات ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ من نفس المجلد ، واللوحة ٩ من المجلد السادس .

(٣) وأول ما يشاهد ذلك في نقش مؤرخ ٣٠٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٣٩ من شواهد المجلد الرابع — انظر اللوحات ٢٥ و ٢٦ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٧ و ٤٠ من المجلد الخامس ، واللوحات ٤ و ٥ و ٧ من المجلد السادس .

(٤) انظر اللوحة المؤرخة ٣٢٠ هـ رقم ٣٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٤ من المجلد الخامس .

(٥) انظر الكتابة المؤرخة ٣٤١ هـ رقم ١٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٤ من المجلد الخامس ، والكتابة المؤرخة ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — المجلد الخامس .

والحق أنه لا يكاد يفرق الكتابات الأخشيدية عن سابقتها إلا تلك اللواحق التي أشرنا إليها آنفاً ، والتي كان من شأنها إكساب الكتابة روحاً جديدة .

وتبدو الكتابات الشاهدية في النصف الثاني من هذا القرن ، وهو يقع في حكم الدولة الفاطمية ، غير مختلفة عن كتابات العصر الأخشيدى السابقة عليها في شيء^(١) . ويؤيد هذا ما نريد أن نذهب إليه من أنه ليست هناك حواجز سياسية تفصل كتابة عصر عن كتابة عصر آخر ، بمعنى أنه ليس هناك أسلوب طولوني وأسلوب أخشيدى وأسلوب فاطمى ، وإنما هناك أسلوب واحد متطور ، أدركته في أوقات متتابعة عوامل ارتقاء وانحطاط ، ولحقته في بعض الأحيان لواحق خاصة كان دخولها عليه من قبيل التجديد والابتداع والافتتان في الظاهرة الخطية ، وتتصف بعض كتابات النصف الثاني من القرن الرابع بالجودة النسبية^(٢) .

وتبلغ الروح الجديدة التي أشرنا إليها ، والتي قلنا إنها جاءت نتيجة لدخول بعض اللواحق الزخرفية على الأصول الكتابية ، غاية ظهورها في الكتابة المؤرخة ٣٨٩ هـ والرقومة ١٢٣٩ في سجلات المتحف الإسلامى^(٣) ، وما تجدر ملاحظته أن هذه اللواحق التي أدركت بعض الحروف أول الأمر ، بقصد زخرفتها أو شغل الفراغ الناشئ بينها ، لم تلبث أن أصبحت منذ نهاية هذا القرن أجزاء لا تكاد تقبل الانفصال عن الحروف التي لحقت بها — وتلك ظاهرة هامة من ظواهر كتابات هذا القرن — وقد أخطأ الذين زعموا أن هذه الظاهرة دخيلة على الكتابات المصرية ، فقد ثبت لدينا أنها اكتملت في مصر في مدى قرن من الزمان (من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع) ، كما أخطأ الذين زعموا أنها من مميزات الكتابات الفاطمية ، فقد ثبت بطريق التقصى أنها وليدة الحلقات الأخيرة من القرن الثالث ، سابقة على العصر الأخشيدى ، ومتطورة خلال هذا العصر وبعده ، حتى أدركها الفواطم عند دخولهم إلى مصر فيما أدركوا بها من ظواهر الفنون .

على أن شيئاً هاماً يستلفت النظر ويدعو إلى التريث في الحكم على كتابات هذا القرن ، ذلك أن كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع على الجص في الجامع الأزهر وعلى الخشب في مقصورة الجامع الحاكمى أجود بكثير من الكتابات الشاهدية للمعاصرة -- يفسر ذلك أحد احتمالين :

الأول — أن تكون هاتان الكتابتان قد جودتا تجويداً مقصوداً جمل منهما كتابتين جديرتين بأثرين من أعظم الآثار الفاطمية في مصر .

الثاني — أن تكون هذه الكتابات أجنبية الطراز ، وفدت على مصر مهاجرة من شمال إفريقية مع الفتح الفاطمى .

على أن مجرد النظر إلى الكتابات الشاهدية في القرن الثالث الهجرى في مصر ، يثبت أن فكرة الزخرفة التي أدركت الكتابات التذكارية ، وجدت في مصر قبل أن توجد في شمال إفريقية ، فهذه الكتابات التي ما تزال ترى على جدران رباط

(١) انظر الكتابة المؤرخة ٣٢٣ هـ في سجلات المتحف الإسلامى (اللوحة ٢٢ المجلد الخامس — شواهد) .

(٢) انظر النقش المؤرخ ٣٤٤ هـ وفارنه بالنقش المؤرخ ٣٤٥ هـ (اللوحة ٢٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٣) انظر النقش المؤرخ ٣٨٢ هـ ، رقم ٩٢٠١ (اللوحة ٤٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٤) النقش المؤرخ ٣٢٩ هـ رقم ٢٢٣٩ (اللوحة ٢ من المجلد السادس — شواهد) .

مسجد أبو فتاة في سوس (٢٢٣/٢٢٦ هـ) والمسجد الكبير بها (٢٣١ هـ) ، وكلها من عصر الأغالة ، بسيطة خالية من كل زخرف .

ولما كنا قد تفصينا خواص الكتابة في القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ، وسردنا أنواع اللواحق الزخرفية على سبيل الحصر ، وتذكرنا أن طائفة من هذه الظواهر ينسبها الكثيرون خطأ إلى العصر الفاطمي ، كانت قد لحقت بالكتابات المصرية منذ العصر الأخشيدي ، فلا يبعد والحال كذلك أن تكون هذه اللواحق قد تطورت في مصر كانشأت فيها ابتداءً ، ولا بد أن تكون أنواع من هذه الكتابات المجودة والمزخرفة قد زينت في وقت ما مباني الأخشيديين وخدمت أغراضهم ؛ ولما كانت أسوار «المهدية» ومسجدها (أواخر القرن الثالث) لا تحمل لنا من الكتابات ما يلقى ضوءاً على نوع الكتابات الفاطمية الأولى في شمال أفريقيا ، فإنه يصعب جداً أن نتصور أن طراز هذه الكتابات المجودة المزخرفة قد وفد على مصر مهاجراً من شمال أفريقيا ، بل المرجح أن تكون ظاهرة التوريق التي تتميز بها كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع (كتابات الأزهر والحاكم) إن هي إلا تطور لفكرة التشجير التي وجدناها تميز بعض كتابات القرن الثالث - ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم في شمال أفريقيا قبل وفودهم على مصر ، ولعلهم قد جودوها في ديارهم الأولى ثم استصحبوها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عناية خاصة .

وربما ذهب ذاهب إلى أن هذه الأساليب الكتابية الزخرفية التي نحن بصددتها أندلسية الأصل ، لما بين كتابات الأندلس (في بعض المصور) وكتابات شمال أفريقيا ومصر في العصر الفاطمي من شبه ، وبمعنى آخر قد يظن إنسان أن أساليب الكتابات المجودة المعروفة في مصر من أوائل العصر الفاطمي في الأزهر والحاكم ، إنما هي من أصل أندلسي ، إلا أن ذلك بدوره بعيد عن الصواب ، فقد ثبت بالتقصي أن كتابات الأندلس في القرن الثالث الهجري كانت من النوع البسيط ، ظهر لنا ذلك بالنظر إلى مجموعة الكتابات التي جمعها « ليقي - بروفنسال » من كتابات الأندلس في ذلك القرن^(١) .

ولما كانت بواكير الزخارف الكتابية قد ظهرت في مصر دون غيرها من بقاع العالم الإسلامي في القرن الثالث ، رجح الزعم القائل بأن اللواحق الزخرفية التي عرفناها في العصر الفاطمي إنما هي من ابتكار المصريين .
[انظر للمعلق الثاني في نهاية البحث عن اللواحق الزخرفية الكتابية] .

والملاحظ بصفة عامة أن كتابات الأندلس (المغرب الإسلامي) تتأخر في تطورها فترة زمنية تقرب من القرن عن الكتابات المصرية ، فهي في القرن الثاني وأوائل القرن الثالث ، تشبه كتابات القرن الأول وبدايات القرن الثاني في الشرق الإسلامي ، وكتابات الأندلس من القرن الرابع تغلب عليها البساطة وإن أدركتها بعض اللواحق الزخرفية التي عرفت في مصر قبل ذلك بزمن .

والحق أن كتابات الأندلس ظلت تغلب عليها تلك البساطة حتى آخر عهد الأندلس بالكتابات الكوفية ، وهي في مجموعها مهما انصفت بالزخرف ، لم يقدر لها أن ترتفع إلى مستوى كتابات العصر الفاطمي المزخرفة في مصر .

(١) انظر الأشكال في كتاب ليقي - بروفنسال .

نعود إلى أهم الكتابات الشاهدية في القرن الرابع الهجرى ، وقد حصرنا البحث في عدد من هذه الكتابات رأيناها أكثر إظهاراً لخواص هذا القرن ، وأكثر إفصاحاً عن فكرة التطور التي نحصر على إثباتها - أما هذه الكتابات التي اخترناها وخصصناها بالدراسة ، فهي :

- ١ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٢٠ هـ و مرقومة ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامى في القاهرة - (شكل ٣٦) .
- ٢ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ من مجموعة يوسف أحمد - (شكل ٣٧) .
- ٣ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٤١ هـ و مرقومة ١٢٣٢ في السجلات المذكورة -- اللوحة ٢٤ المجلد الخامس - شواهد (شكل ٣٨) .
- ٤ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٥٥ هـ و مرقومة ١٢٣٤ في السجلات المذكورة - (شكل ٣٩) .
- ٥ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٦٣ هـ و مرقومة ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة - (شكل ٤٠) .
- ٦ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٢ هـ و مرقومة ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامى في القاهرة - (شكل ٤١) .
- ٧ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٩ هـ و مرقومة ١٢٣٩ في سجلات المتحف المذكور - (شكل ٤٢) .

نقش مؤرخ ٨٣٢٠^(١)

١ — مادته : رخام

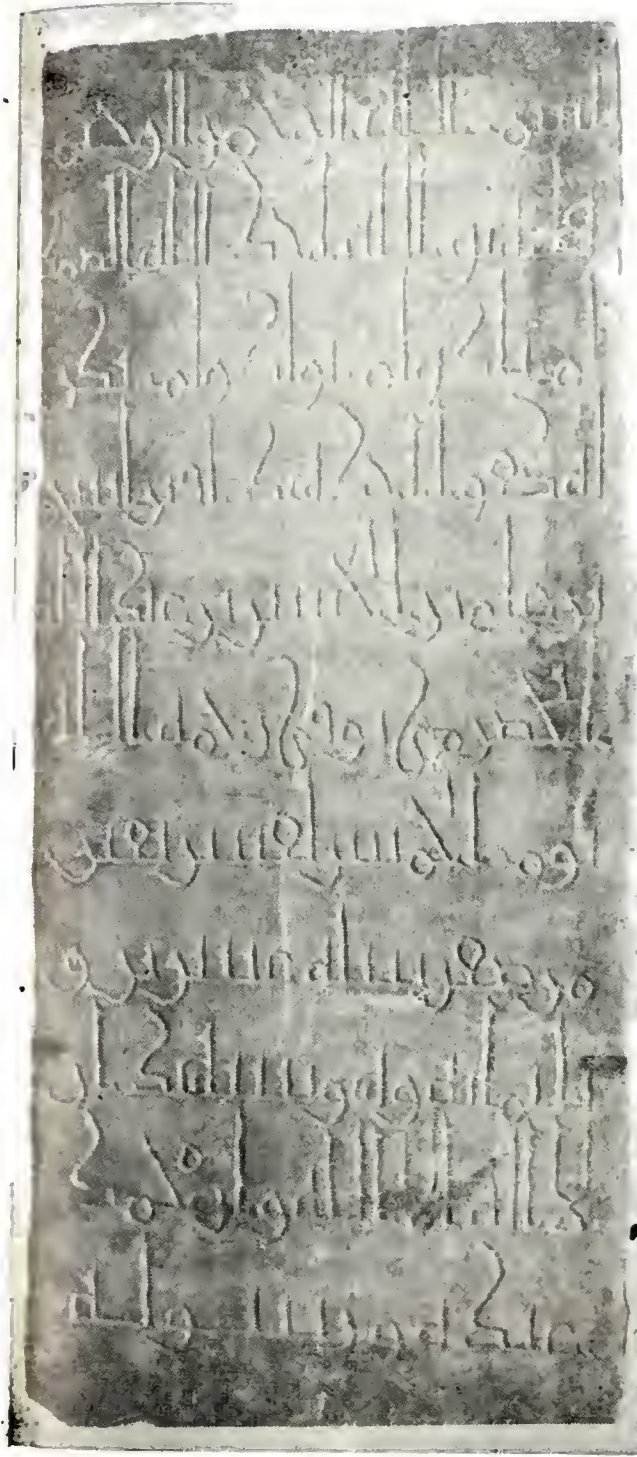
٢ — أبعاده : ٣٥ × ٧٩ سم

٣ — جهة وروده : غير معلومة .

كتابة هذا النقش (شكل ٣٦) مرفعة غائرة تمتاز بشدة تقويم سطورها واتساع ما بينها ، وهي في مجموعها رائعة بهجة ، تسترعى النظر بقوامها المرفعة وعراقاتها المستديرة ، تخالف الكتابات المعاصرة بما فيها من التوسيع القصود واستطالة القوائم نوعاً — ولعل ذلك سر ما فيها من جمال ، بها من ظواهر تقدم الخط : ترطيب في عراقات الراء والنون والواو والسين وفي شكلي الدال والكاف ونهاية الياء المحتمة ، على نحو أكثر تهذيباً وارتقاء مما ألفناه في كتابات القرن الثالث ؛ وتكاد هذه الكتابة تكون فريدة في نوعها ، لا يربطها بمجموعة الكتابات المعاصرة لها والسابقة عليها سوى القليل من الروابط الفنية ، وهي تبعد عن كتابات العصر الطولوني الفليضة ، القصيرة القوائم ، بدأً واضحاً .

يقع هذا النقش في نهاية الفترة العباسية السابقة للعصر الإخشيدى ، وهو يمثل آخر حلقة من حلقات تطور الكتابة في ذلك العصر .

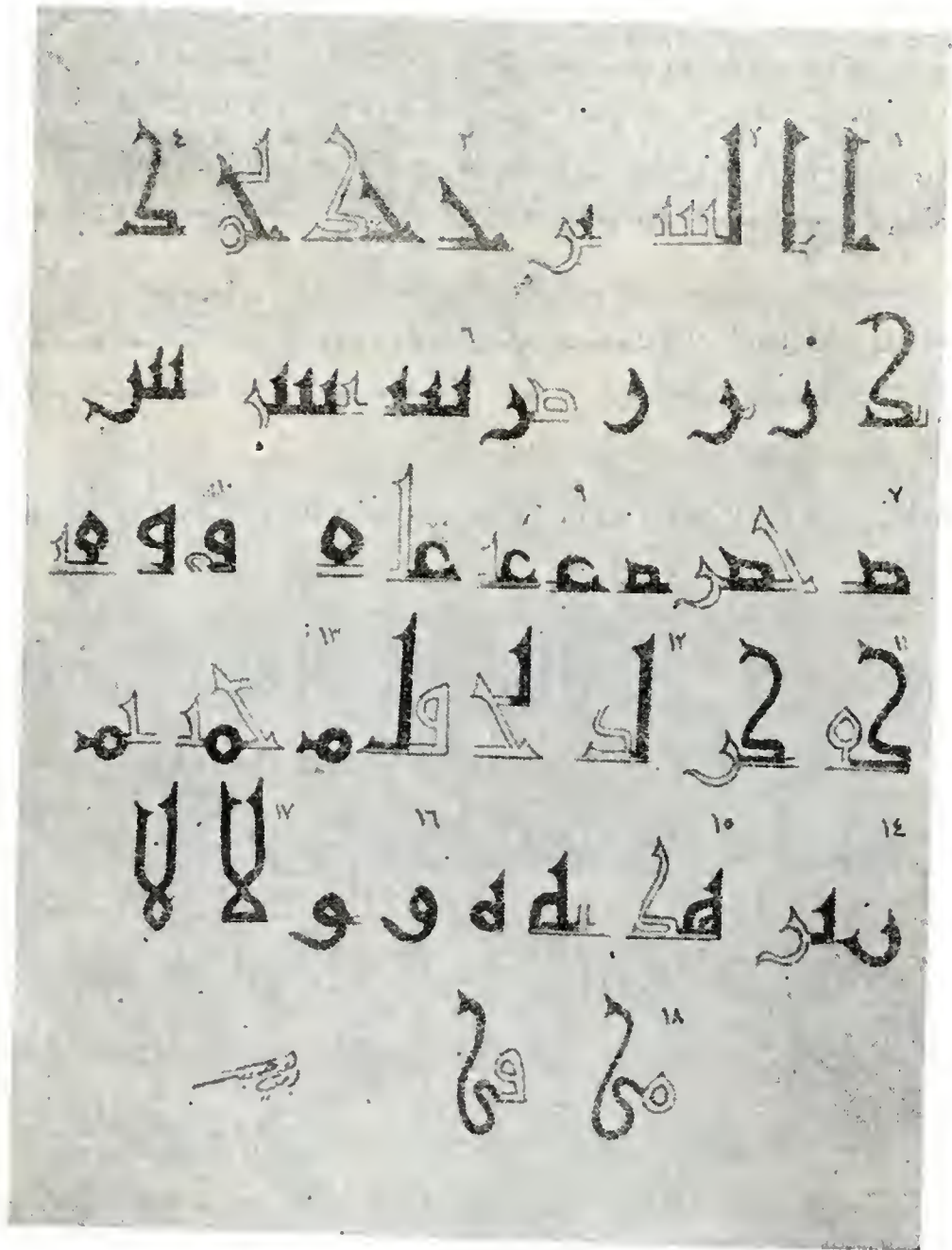
وتكاد تنحصر أساليب الكتابة في هذا العصر في أنواع ثلاثة : (١) كتابات معرصة بارزة قصيرة القوائم على نحو ما كان مألوفاً في العصر الطولوني ، بدأت تختفي وتحل محلها كتابات مرفعة غائرة قليلة الجودة . في كتابات مرفعة قليلة الجودة لا تجرى على قاعدة ثابتة ، لم يراع في إنفاذها أى جهد فني ، ومهظم كتابات العصر الإخشيدى الشاهدية من هذا



شكل (٣٦) نقش مؤرخ ٨٣٢٠ ، رقم ١٢٢٨ .
في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامى .

النوع^(١) (ج) وكتابات أقرب إلى التثليث منها إلى البسط والتدوير^(٢).
وتعتبر هذه الكتابة فائقة عصر جديد من عصور الخط التذكاري يتنازع العدل جديد يبدو لأول وهلة في نسبة عرض الحروف القائمة إلى ارتفاعها، لعله العدل « الفاطمي »، ويستوعب النظر في كتابة هذا النقش من الظواهر الجديدة ارتكاز الفاء والقاف التوسطين على قائم قصير — للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢٤] .



لوحة [٢٤] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٣٢٠ هـ سالف الذكر

- (١) انظر شواهد القبور : المجلد الخامس اللوحات ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ .
(٢) انظر شواهد القبور المجلد الخامس اللوحات ٧ (رقم ١٢٢٩) و ١٠ (رقم ٣١٥٠/١١٧) و ١٩ (رقم ١٢٧٠٨) و ٢٢ (رقم ١٢٦٢٧) .

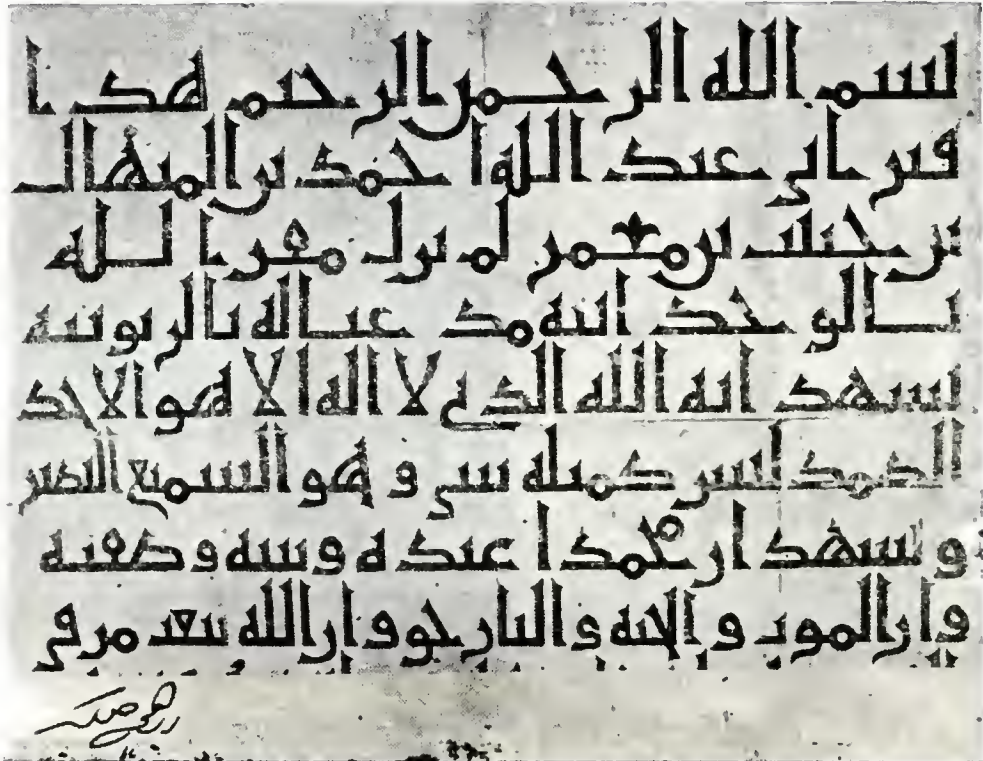
نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ

(من مجموعة المرحوم يوسف أحمد)

كتابة هذا النقش (شكل ٣٧) من الفترة العباسية السابقة لحكم الإخشيديين في مصر ، وهي مجودة إلى حد كبير ، ولعل يد الأستاذ يوسف أحمد قد جرت فيها بذلك التحسين الذي فطرت عليه ، ولا غرو ، فقد كان يميل رحمه الله إلى إبلاغ الكتابات التي ينقلها حد المثل الأعلى ، فلا تروقه كلمة من نص عدا عليها عادي الزمن فقلل من ملامة متونها أو أنلف منها حرفاً أو بعض حرف ، كان لا يدعها عند النقل على تلك الحال ، وإنما يعمل فيها يده بالإصلاح ، بقيس المجهول على المعلوم ، فإن عز المثل ، تعاون خياله الحصب مع يده القوية المترنة فأبدع الحرف أو الحروف الناقصة ، فجري مجموع الكتابة على وتيرة واحدة .

ونحن نعتقد أن هذه الكتابة المؤرخة ٣٢٢ هـ ، لابد أن تكون قد خضعت في كثير أو قليل ليد يوسف أحمد وخياله ، فجاءت كما تشهد الصورة المثبتة غاية في إحكام صنعة الخط ، ملساء المتون ، مفتحة العيون ، كثيرة الائتلاف قليلة الاختلاف .

ويسترعى النظر في هذه الكتابة إطالة في مساحة عراقة النون ، وترطيبها ترطيباً شديداً على نحو لم نألفه من قبل ،



وإسبال عراقة الرء وإنهاؤها بشعيرة ، وإبداع عين متوسطة على هيئة أوراق الزنبق ، وترطيب مؤخر انصاف ، وضجع مقدمها والصعود بسنها إلى ما فوق تسطيحها العلوى ، وإطالة فى بسط اللام المفردة فوق خط تسطيح الكتابة - مما لم يجرى من قبل ، وبلحظ الإنسان فى هذا النقش من الظواهر الكتابية القديمة : سقوط منضجع الحاء المتوسطة فى كلمتى الجنة وحيا عن خط استواء الكتابة ، ورسم العين المتوسطة على هيئة المثلث ، كما يلاحظ من الظواهر الكتابية الجديدة سقوط اللام الثانية فى لفظ الجلالة عن مستوى التسطيح فى هيئة تقويس ضيق ، وفى هذه الكتابة ميل إلى الاستمداد فى كلمة الرحمن - سطر ١ ، وفى لفظ الجلالة - سطر ٣ ، وبالوحدانية - سطر ٤ ، وإلى زيادة بسط الدال والذال فى الكلمات التى أجرى فيها الاستمداد ، ليكون كما فى كلمتى « بالوحدانية - ومذعنأ » - سطر ٤ وكما فى كلمة عبدالله - سطر ٢ .

وهذه الكتابة جارية على نسبة فاضلة ، يبلغ عرض ألفها بالنسبة لطولها ١ : ٨ تقريباً ، وهذا سر من أسرار جودتها وجمالها (١)

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥] .



لوحة [٢٥] تحليل أبجدى للنقش رقم ٣٠١٥ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

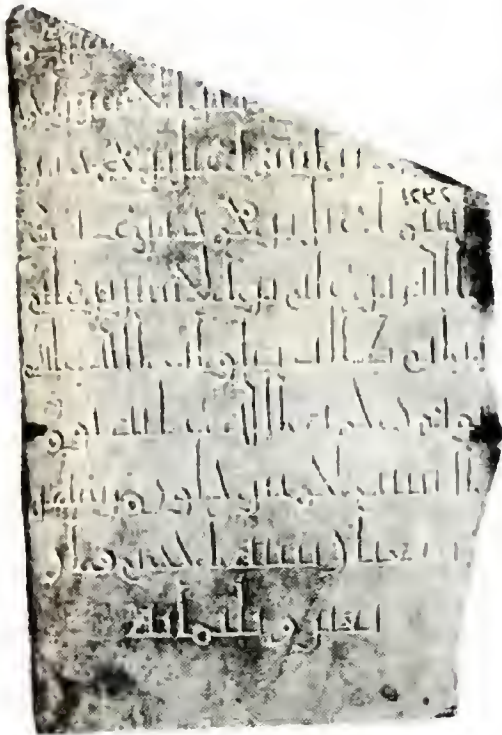
(١) راجع فصل : أدب هذا الخط وهندسته ، والنسبة الفاضلة فيه ، ص ٩١ وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

نقش مؤرخ ٣٤١ هـ^(١)

١ — مادته : رخام — ٢ — أبعاده : ٥٤ × ٣٣ — ٣ — جهة وروده : غير معلومة

كتابة هذا النقش (شكل ٣٨) جارية على أصول الخط التذكارى البسيط ، مقومة السطور ، بادية الجودة ، مرفعة بعض الشيء ، محفورة في الحجر ، أظهر صفاتها تناسب الحروف وحسن تركيبها ، حتى لقد بدت في مجموعها كتابة بهجة رائقة ، والكتابات الشاهدية التي من هذا النوع من القرن الرابع ، قليلة ، الأمر الذي يبعث على كثير من الظن بأن هذا القرن لم يكن بهذه الظاهرة من ظواهر الفنون إلا بمقدار .

تمتاز كتابة هذا النقش إذا قورنت بكتابة النقش السابق (٣٢٠ هـ) بقصر الطوالع وغلظها نوعاً ، كما تمتاز في الجملة باتزان الحروف ، مما يدل على أن اليد التي أنفذتها في الحجر يد قوية مقتدرة .



وبهذه الكتابة من الخصائص المميزة : ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً مرطباً من أعلاها جهة اليسار ، وتزولها عن مستوى التسطيح في شكل تقويس ضيق ، ورسم الدال على هيئة زاوية ، والصاد وأختم والطاء وأختما يابستان لا ترتطب فيهما ، وثنى نهايات المراتق وترفعها — اللهم إلا في القليل حيث تنتهى بعض المراتق ممرضة مشطاة ، والعين موسعة الفتحة ممرضة الطرفين مشطاة .

وفيما عدا ذلك لا تختلف هذه الكتابة في كثير عن الكتابات المجودة السابقة عليها .

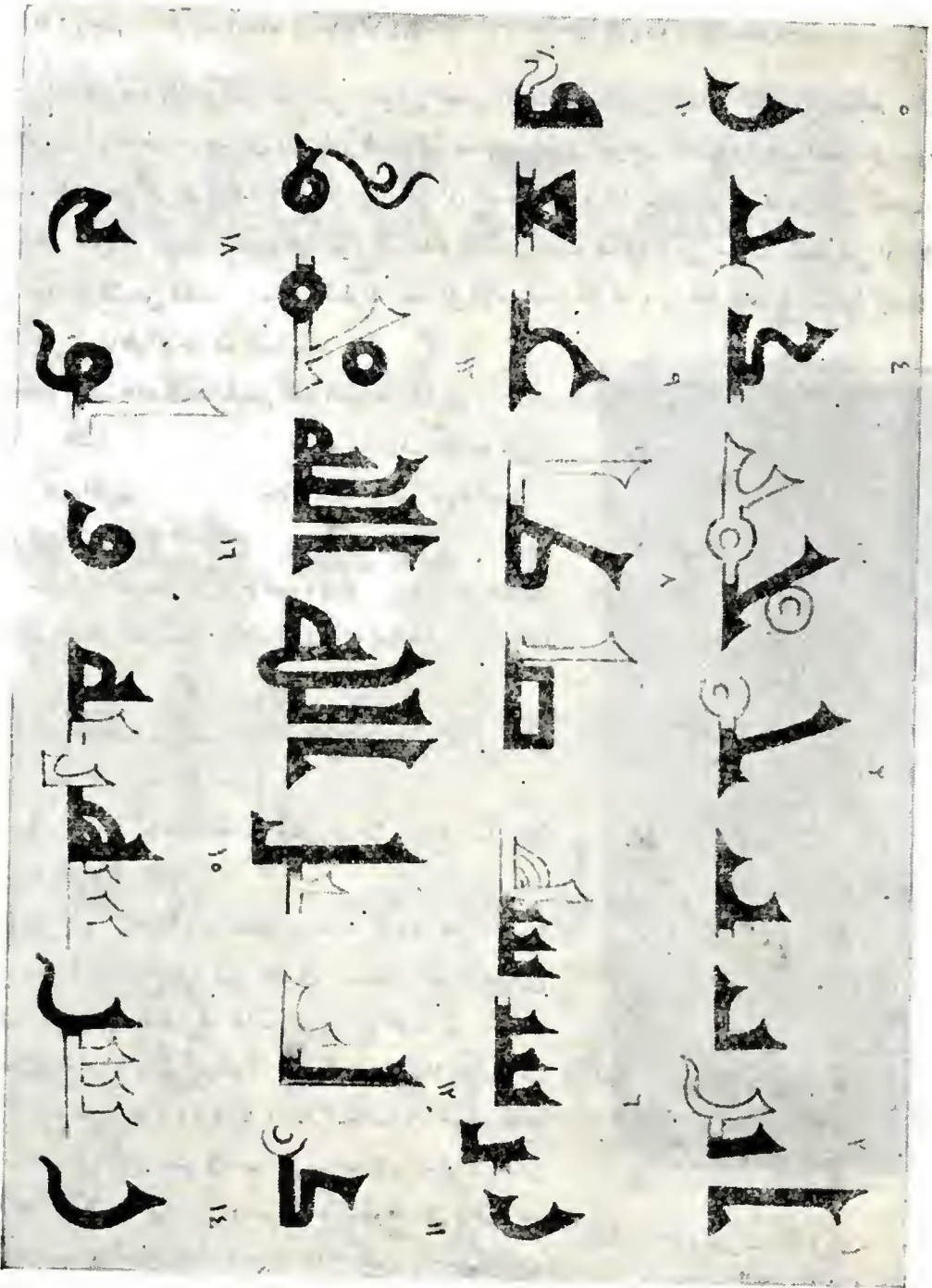
ويتبين من قراءة النص الشاهدى لهذا النقش أن هذه البلاطة تحمل اسم « الحسن بن أحمد بن محمد بن اسماعيل بن محمد بن اسماعيل بن محمد بن عبد الله بن علي بن الحسين بن علي بن

أبي طالب » ولعل تلك الجودة الظاهرة التي تتعلل بها كتابته راجعة إلى أنه صنع في مصر لشريف هاشمى في عصر كثر فيه تمجيد آل البيت بتأثير الدعوة الفاطمية ، وكان ذلك قبيل غزو الفاطميين لهذه الديار .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥] .

(١) رقم ١٢٣٢ في سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

شكل (٣٨) نقش مؤرخ ٣٤١ هـ ، رقم ١٢٣١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة



نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٨٤ × ٣٧ سم ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

هذا النقش (شكل ٣٩)^(٢) وكثير غيره من نقوش العصر الإخشيدى المتأخر يحمل كثيراً من مظاهر الكتابات التي يزعم الكثيرون أنها فاطمية ، وما هي إلا تطور لكتابات مصر على مدى القرنين الثالث والرابع الهجريين . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى تلك الظواهر في موضع آخر ، ولا بأس أن نجعلها هنا مرة ثانية للدلالة على ما نريد أن نذهب إليه من أن الظاهرة الخطية تطورت في مصر بنأى عن المؤثرات الخارجية حتى غدت لها على الزمن صفات خاصة ظن أن للأحداث السياسية دخلاً فيها ، وكان من ذلك أن نسبت الخطوط خطأ إلى الأسرات الحاكمة ، والخط ظاهرة اجتماعية ترتبط بالزمان والمكان أكثر من ارتباطها بأحداث السياسة .

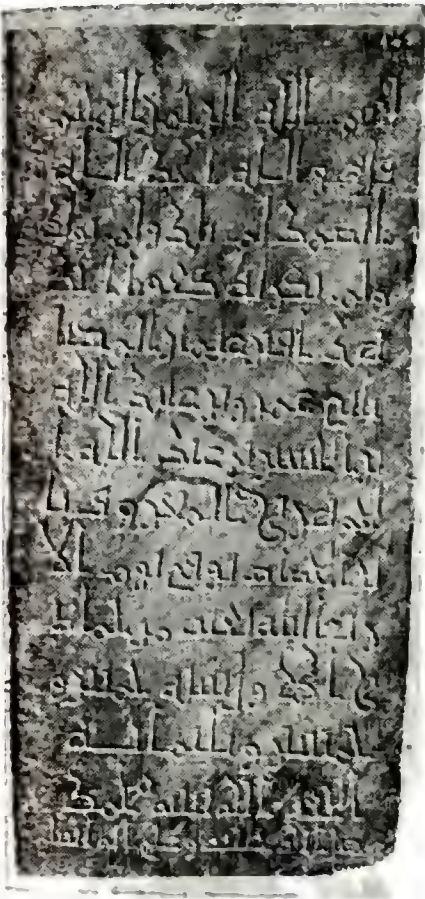
ونحن نلخص ما في هذه الكتابة من تلك الظواهر فيما يلي :

- ١ - علو الباء البتداء وما في معناها حتى تبلغ مبلغ الحروف الطالعة طولاً .
- ٢ - ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً مرتباً جهة اليسار ، وسقوطها بتقويس عن مستوى التسطيح .
- ٣ - ارتكاز الهاء التوسطة على قائم قصير ، وتلويزها ، وتسنين هامتها .
- ٤ - ترطيب العين التوسطة والياء المختمة وإضافة فرع بنأى إليها وتوريقها .

٥ - إسقاط الحروف عن مستوى التسطيح بطريقة التقويس ، في غير لفظ الجلالة [اللوحة : سطر ٢ ، ٥] .

٦ - الصعود بعرفة الياء المختمة في شكل تقويس موسع معلى حتى ليكاد يدرك نهاية الحروف القائمة .

٧ - والناظر إلى كتابات هذا العصر بوجه عام ، يرى غير ما قد بنا من الظواهر ما سبق أن أشرنا إليه من تحويل استمداد اليم المختمة إلى شبه فرع بنأى ينثنى فوق تدويرها ذات اليمين ، ثم تعود إلى الانثناء ذات اليسار حتى يبلغ مبلغ الطوالع طولاً - كما يلاحظ ميلاً إلى تحويل استدارة اليم إلى نوع من التلويز ، ويدرك رغبة الكاتب في تحويل طالع الطاء إلى خط مستقل إلى اليمين ينثنى في تقويس موسع إلى اليسار ، يستقر فوق نهاية تلويزها ، كما يجد ميلاً إلى رسم الهاء المشقوفة على زاوية مع كثير من « الترطيب » أصاب الهاء بقدر ما فقدته الصاد وأختها والطاء وأختها حيث استعالت هذه الحروف في كتابات هذا العصر إلى حروف



شكل (٣٩) نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) انظر الشواهد الرقومة ٢٨٤٧ و ٢٧٢١/٤٣٢ واللوحة ٣٧ الجلد الخامس - شواهد .

شديدة اليبس ، تكاد تخلو من كل ترطيب ، وهو يدرك فوق ذلك كله الميل الشديد إلى ترطيب عراقات الزاء والنون وجمعها والصمود بها في تقويس موسع جهة اليمين ، ثم الرجوع بها على نحو شبيهه بالسابق ناحية اليسار^(١) .
للتعليل الأبعدى . أنظر اللوحة [٢٧] .

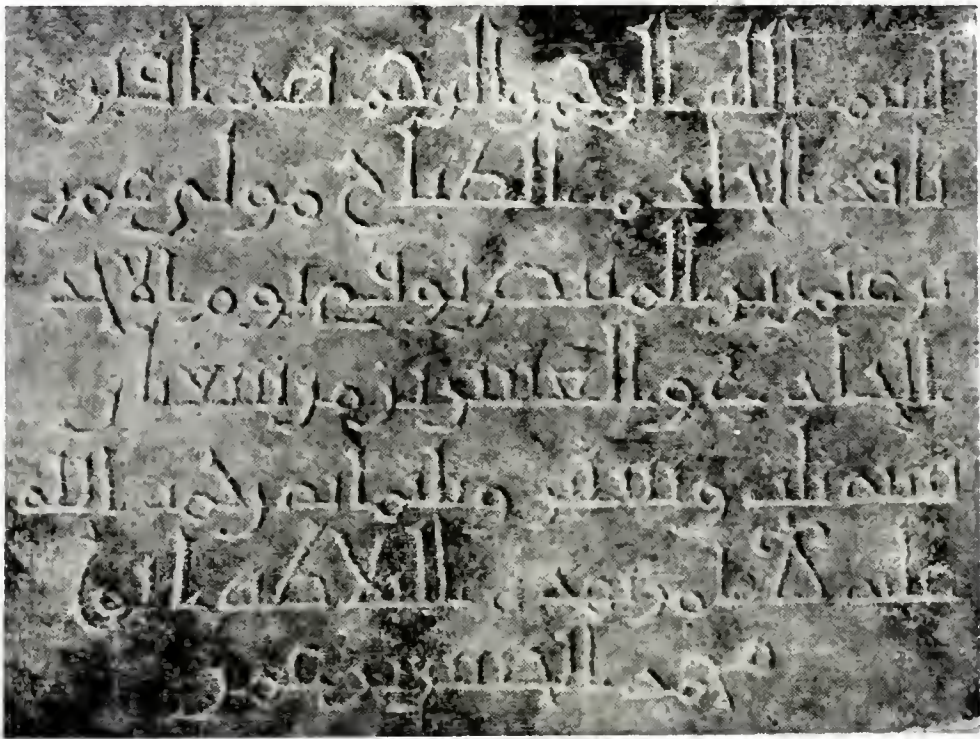


لوحة [٢٧] تخاليل ايجدى للنقش المؤرخ ٥٣٥٥ هـ ، رقم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) انظر الاوحتين ٣١ و ٣٧ (المجلد الخامس — شواهد) من العصر الإخشيدي ، ثم فارتبها باللوحة ٤١ من العصر الفاطمى (المجلد الخامس — شواهد) ، واللوحة رقم ١ (المجلد السادس — شواهد) من العصر الفاطمى .

نقش مؤرخ ٣٦٣هـ^(١)

- ١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٤٦ × ٥٣ سم ٣ - جهة وروده : غير معروفة .
- كتابة من خلافة المزمع أبو تميم معد أول الخلفاء الفاطميين بمصر (شكل ٤٠) عليها مسحة من البساطة والرونق تبدو لأول وهلة خالية من خصائص العصر الذي نقش فيه ، إلا أن التريث في النظر إليها يدخلها في عداد كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، بما تحمله من الخصائص الآتية :
- ١ - ارتفاع الباء البتداء إلى علو الحروف الطالعة .
- ٢ - استلقاء طالع الطاء إلى الخلف .
- ٣ - رسم الدال على زاوية .



شكل (٤٠) نقش مؤرخ ٣٦٣هـ - في سجلات المتحف الإسلامي رقم ٨٨٥١

- ٤ - الصعود بمراقبة الواو في شكل تقويس موسع إلى علو يبلغ نهاية الحروف الطالعة .
- ٥ - ترطيب الراء والنون والواو .
- ٦ - وتكاد تمتاز هذه الكتابة عن غيرها من كتابات العصر بترطيب جهة الجيم وأخواتها بثني مشعر منكب ، كما في الخطوط اللينة ، وسقوط جزئها النضج عن خط استواء الكتابة ، والهاء المتوسطة مدورة مشقوقة ، نصف شقها فوق مستوى التسطيع ونصفه الآخر تحته ، والكتابة فيما عدا ذلك معجمة (منقوطة) على نقيض الكتابات الكوفية التذكارية أجمع ، ولعل هذا المعجم (القط) دخیل عليها غير معاصر لها .
- للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٢٨]

(١) رقم ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة .

الحمد لله الذي

أعطى كل شيء حكمةً ورحمةً
والله أعلم

الحمد لله الذي
أعطى كل شيء حكمةً ورحمةً

والله أعلم
والله أعلم

نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٧٨ × ٢٣ سم ٣ - جهة وروده : الوجه القبلى .

كتابة من خلافة العزيز أبو منصور نزار ثانى الخلفاء الفاطميين بمصر (شكل ٢٦) ، قريبة في نوعها بين الكتابات الشاهدة معرضة يدو فيها إحكام الصناعة الخطية على وجه لم تألفه حتى الآن في كتابات هذا القرن ، وليس بين مئات الكتابات الشاهدة السابقة واللاحقة لهذه الكتابة شىء يشبهها في جودة الخط والخمر



شكل (٤١) نقش قبرى مؤرخ ٣٨٢ هـ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولعل السر في تجويد هذه الكتابة راجع إلى أنها صنمت لهاشمى من آل البيت ، هو (أبو القاسم) يحيى بن على بن محمد [بن ...] جعفر بن الحسن بن الحسن بن على بن أبى طالب^(٢) في عصر من أكثر عصور الإسلام إعلاء لشأن آل محمد .
يمثل هذا النقش شيئاً غير قليل من خصائص الكتابة في هذا القرن على نحو مجود ، وكتابته تعتبر مثلاً أعلى لكتابات الشواهد ، وهى لا تقل إتقاناً وروعة عن أعظم الكتابات شأناً في العصر الفاطمى ، تمتاز إذا قورنت بكتابات الأزهر والحاكم

(١) رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) قراءة « فييت » -- شواهد القبور ، المجلد الخامس ص ١٩٠ رقم ١٩٨٩ .

بالبساطة برغم تلك المحاولات الزخرفية التي تبدو لأول نظرة في هذه الكتابة الفريدة ، ويمكن أن نلخص تلك المحاولات فيما يلي :

١ - - - - - توريق بسيط يلحق عراقة النون فيما قبل جمعها بقليل .

٢ - « زائدة » على هيئة فرع نباتي لا ينطلق من نهاية بسط الميم ، بل يرتكز بترفع فوق منتصف انبساطها .

٣ - - - - - اثنان في رسم العين المتوسطة بإضافة زائدة مثلثة فوق قمتها .

٤ - - - - - زيادة في اثناء جبهة الجيم واختها .

٥ - - - - - على أن ما بهذه الكتابة من مبالغة في تقطيع قمم الحروف الطامة ونهايات الحروف بوجه عام ، يكاد يكون في ذاته نوعاً من الزخرف .



لوحة [٢٩] تحليل الأبجدى للنقش النورث ٥٣٨٢ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٢٩] .

نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٦٨ × ٥٢ سم ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

كتابة من خلافة الحاكم أبي على منصور ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر شكل (٤٢) باسم واحد من سلالة الحسين بن علي بن أبي طالب ، ومن عجب أن تكون هذه الكتابة ثلاثة الكتابات الشاهدية المجودة المعروفة عن هذا القرن ، لواحد من آل البيت أيضاً ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن الخط الجميل المجود كان في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وفقاً على

خدمة التشيع لآل البيت ، ولا يبعد أن يكون كل ما لحقه من زخرف وما أصابه من تحسين وما أدركه من افتتان ، كان قرين تلك الحركة الدينية القوية التي شملت وادى النيل من لدن نهاية حكم الدولة الإخشيدية حتى نهاية عصر الفاطميين .

ولا يبعد أن يكون الخط قد لعب دوراً هاماً في خدمة الدين في العصر الفاطمي ، فاقصرت الأنواع المقومة منه على تحلية المساجد والأضرحة ، وخص آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم بأرقى ما عرف من أنواعه تخليداً لذكركم ، يفسر هذا ما نراه سائداً في الكتابات الشاهدية الأخرى من قلة العناية ، سواء من حيث صناعة الخط أو صناعة الإنجاز .

يميز هذه الكتابة للشفرة على نهاية القرن تجويد لا بأس به ، رغم ما فيها من عدم التناسب بين تحانة الحروف ، وتزاحم السطور والحروف ، وهي بالقياس إلى نقش ٣٨٢ هـ كتابة أقل جودة وتحسيناً ، ومهما يكن من أمرها ، فإن بها من الخصائص الكتابية ما يمكن أن نجمله فيما يلي :

١ - زيادة في تقويس جهة الجيم وأختيها حتى تبدو في هذه الكتابة «منكبة» فوق الحرف الذي يليها .

٢ - ترفيع عرائق الراء والواو وعدم جمعها ، وانتهاءها بثني مرفع .



شكل (٤٢) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ - رقم ١٢٣٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ١٢٩٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

٣ - تلويح تدوير الواو في بعض المواضع .

٤ - جمع عراقة الرء وإنهاؤها بقاء رأسى قصير ، وكذلك جمع عراقة القاف والنون وإنهاؤها بزائدة مائلة إلى اليسار ، مع إلحاق ورقة نباتية قبل جمعها مباشرة .

٥ - ظهور الزخرفة الورقية التي رأيناها في بعض الكتابات السابقة ، في عراقات الرء والقاف وما في معناها .

٦ - ظهور نوع من الياء المفردة والياء المختمة تحمل فيه الزوية محل الترطيب .

٧ - ظهور نوع من الهاء المتوسطة على شكل نصف دائرة فوق مستوى التسطيح ، شقت شقاً رأسياً بخط عمال قليلا جهة اليمين ثم ينتهي في تعريض جهة ، اليسار ، على أكثر من هيئة واحدة .

٨ - ظهور نوع جديد من حرف اللام ألف تملو فيه الألف ، عن اللام وتكتب فوقها .



لوحة [٣٠] تحليل أجمدى للنقش المؤرخ ٨٣٨٩ - رقم ١٢٢٩ في سجلات المنحف الإسلامى بالقاهرة

٩ — بسط عراقة العين المختمة في كلمة (يشفع) .

١٠ — ظهور الاستمداد بعد اختفائه طويلا ، وتحليته بتقويسات تخفف من الملل الذي يتبع الاستمداد عادة ، وتعلأ بعض الفراغ الذي يخلقه الاستمداد .

١١ — تسقط اللام المبتدأة حتى مستوى التسطیح ، ثم تتصل على شكل زاوية حادة بالحاء المتوسطة على نحو غير مألوف ، كما في كلمة (الحق) — وتتصل الحاء المتوسطة بالجيم التي تليها بطريقة مماثلة كما في كلمة (الحجة) .

١٢ — ذلك فضلا عن عقف اللام الثانية في افظ الجلالة جهة اليسار ، وغيرها من الالامات (كما في كلمة ليلة) ، ومقووط تلك اللام بتقويس عن مستوى التسطیح .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٣٠] .

الفصل السادس عشر

كتابات الجص في الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ.

يلحظ المتتبع لحلقات التطور في الظاهرة الكتابية الكوفية أن تدهوراً واضحاً في الكتابات التذكارية القبرية بدأ يظهر مع الحلقات الأولى للقرن الرابع الهجري ، وأن الغالبية من هذه الكتابات (أو النقوش) تنصف بعدم الجودة وبالتأخر الذي يضمها دون كتابات القرن الثاني ، وفي مجال المقارنة تبدو كتابات القرن الثالث كما لو كانت « طفرة » وقتية جاءت نتيجة للمنافسة الفنية بين مصر والعراق كوجه من وجوه المنافسة السياسية .

ولا يمدو الأمر في هذا المجال أن يكون نوعاً من الوهم ، لأن النقوش القبرية قد صارت مع الزمن مجرد تسجيل للوفاة على أي وجه يكون التسجيل ، وبعبارة أخرى صارت نوعاً من الإنتاج الفني الذي يسد مطالب عامة الناس دون الخاصة ، وأن الخاصة لابد أن تكون قد لقيت طائفة ممتازة من صانعي النقوش عملت لها ، وأن الإجابة البادية في كثير من نقوش القرن الثالث كانت من صنع هؤلاء ، يدل على ذلك ويؤكد أنه القرن الرابع الهجري والقرن الذي يليه لم يخلوا من نقوش قبرية فيها كثير من الملاحظة والحسن والجريان على قواعد الخط الكوفي ، ومن هذه تلك النقوش التي صنعت لنفر من آل البيت تسجيلاً لوفائهم على ما مر بنا .

على أن هناك دليلاً واضحاً على أن الكتابات التذكارية التي زينت العمارة في القرن الرابع والقرن الخامس والقرن السادس كلها آيات في جودة الكتابة وجريانها على النسبة الفاصلة وزخرفتها والإبداع فيها إلى الدرجة التي تضعها في مصاف أجمل النقوش التي ظهرت في أماكن أخرى من العالم الإسلامي ، وبالأخص في شمال العراق في ظل الأتابكة العظام من حكم الموصل وديار بكر ، الأمر الذي يبعث على الاعتقاد بأن الخط الجيد والإبداع في صناعة النقوش ، قد خست بهما طائفة من الناس ، هي الطائفة القادرة على مكافأة الصانع وتقدير جهودهم الفنية ، وأن الإنتاج الفني الكتابي استعمل على العامة ليكون في خدمة الخاصة وحدهم .

ومهما يكن من الأمر ، فإن الظاهرة الفنية الكتابية والتجديد فيها يرجع الفضل فيهما بلا شك إلى الجهود التي بذلها عامة الصانع في شرق العالم الإسلامي لتجويد الخط التذكري ، ففي المدرسة الشعبية الكتابية التي أنتجت للعامة تخرج المجددون من صانعي النقوش ومزخرفيها والمبدعين في مجالها — هؤلاء استأثرت بإنتاجهم عليه الناس ، استفادت من فنه في تحلية المباني بالأشرطة الكتابية الزخرفية على واجهات الأبنية المدنية والدينية ، وفي تفاصيلها المعمارية ، في أروقة المساجد — في العقود والمقصورات والمحاريب والمناير وللشاهد .

وتشهد القرون الثلاثة الهجرية ، الرابع والخامس والسادس ، في مصر ، نماذج رائعة من النقوش الكوفية المزخرفة لازمت فن العمارة وخدمته ، وكانت عنصراً متميزاً من عناصر زخارفه ، منها نقوش الجامع الأزهر في الجص ، ونقوش الجامع الحاكمي في الحجر والخشب ، ونقوش محاريب المعمر الفاطمي في الجص حول المحاريب وفي الجامع الأقمر ، وجامع الصالح طلائع بن رزق وعلى أسوار القاهرة التي أنشأها بدر الجمالي .

وظلت النقوش الكوفية التذكارية مستخدمة في تلمية الباني وتفاصيلها الممارية الداخلية في المصريين الأيوبي والملوكي في مصر ، ومنها أمثلة جميلة حفرت في الحشب في العصر الأيوبي وركبت في التفشيات الرخامية في العصر الملوكي داخل المساجد ، ومن أروع أمثلتها الشريط الكتابي الذي يحلى الجزء العلوى من حوائط مدرسة السلطان حسن الملوكي .

ومن ثم رى أنه لامناس من معالجة طائفة من النقوش الكوفية الهامة التي زينت العبارة الفاطمية .

ونبدأ بالكتابات التي لا تزال ترى في الجامع الأزهر من عصر التأسيس وبمده ، لثردفها بالكتابات التي ترى في جامع الحاكم بأمر الله ، وبكتابات أخرى رى آن تشملها هذه الدراسة لتحقيق غايتين :

أولاهما : بحث العلاقة بين هذه النقوش والنقوش الشاهدية المصرية المتطورة عبر القرون الثلاثة الهجرية الأولى .

وثانيهما : دراسة هذه النقوش دراسة مستقلة لإظهار قيمتها الفنية .

وكتابات الجامع الأزهر التي رى منها مثالا في شكل (٤٣) سواء منها ما يوجد على جانبي المآز المؤدى إلى المآز القديم حول المقود ، أو في الإفريز الدائر حول حوائط رواق القبلة ، هي أول الكتابات « الرسمية » الفاطمية في مصر .

وبمقارنة هذه الكتابات بالكتابات الدارجة ، نجد الصلة بينهما تكاد تكون منعدمة^(١) ، وكتابات الأزهر هذه أشرطة لا تبلغ من المرض درجة كبيرة ، يكاد العنصر الخطي فيها يشغل عرض الأشرطة ، والزخارف الهائلة فيها ورقة نباتية بالغة من الإتفاق درجة كبيرة ، وأسلوب هذه الزخارف شديد الشبه بأسلوب الزخارف في مقصورة الجامع الحاكمي .

والذي يسترعى النظر ويدعو إلى التفكير ملياً أن أسلوب الكتابة في الجامع الأزهر يختلف في مجموعه عن أساليب الكتابة المتطورة في مصر في القرن الثالث ، الأمر الذي يبعث على الظن بأن الفاطميين ربما كانوا قد جلبوا إلى هذه الديار في رحيلهم إليها من شمال أفريقية فناً كتابياً زخرفياً خاصاً ، تطور في شمال أفريقية تطوراً سريعاً وعظيماً في مدى نصف قرن من الزمان (٣٩٧ - ٥٣٤) .

على أن هذا الافتراض قد يكون صحيحاً وقد لا يكون ، وكنا نستطيع أن نقطع فيه برأى ، لو أنه بقيت لنا كتابة أخشيدية رسمية يمكن أن نقارن



شكل (٤٥) نموذج من كتابات الجامع الأزهر المحفورة في الجص ، مؤرخ ٣٦١ هـ

(١) انظر النقش ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ، المؤرخ ٣٥٥ هـ من العصر الإخشيدي ؛ والنقش ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ من خلافة المذ الفاطمي في مصر .

بها هذه الكتابة الفاطمية الرسمية ، وكنا نستطيع أن نقطع فيها برأى كذلك ، لو أن لدينا كتابة رسمية باقية في « المهديّة » أو غيرها من المدن الفاطمية في شمال أفريقيا يمكن أن تقارن بها هذه الكتابات في الجامع الأزهر — وهكذا أصبح من السّير أن تنتهي إلى رأى حاسم في أمر هذه الكتابة ، أمّى تطور لكتابات العصر السابق لها في مصر ، أمّ هى أسلوب متجلب ، على أن هناك القليل من أوجه الشبه بين العنصر الكتابي البحث في كتابات الأزهر وبين مثله من الكتابات الشعبية في مصر ، لعله ذلك القدر المشترك الذى يكون عادة بين الأساليب المختلفة في المكان الواحد ، أو بين أساليب البلاد المتجاورة .

ويستعنى النظر أن الزخارف الجصية التى نحلى ما بين المقود ، والتى توجد في تجويف المحراب القديم والتى تسود بوجه الإجمال فوق الأجزاء العلوية من حوائط رواق القبلة ، تحتفظ بأسلوب القطع المائل المعروف في زخارف الجص في « سامرا » وزخارف الجص في العصر الطولوني — أما الكتابة ذاتها فقد قطعت بطريقة القطع العمودى . وقد تكون اليد التى أنفذت هذه الزخارف الجصية يدآ ظلت تعمل تحت المؤثرات الطولونية في الجص ، كما ظلت أخوات لها تعمل تحت نفس المؤثرات في صناعة حفر الخشب ، بما ظهر أثره في باب جامع الحاكم المحفوظ بالمتحف الإسلامى والذى تلاحظ فيه طريقة القطع المائل للمروقة في الفن الطولوني .

وبما هو جدير بالذكر أن الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف بالجامع انطولوني ، وهو أول كتابة رسمية في مصر ، يختلف من حيث مادته وطرز الكتابة فيه عن هذه الكتابات كل الاختلاف^(١) .

ومهما يكن من الأمر ، فأننا نلحظ في الجامع الأزهر من الطرز الكتابية ما يأتى :

١ — طراز فريد في نوعه يوجد حول طاقية المحراب القديم على شكل أفريزين ، أحدهما عريض يدور حول طاقية المحراب وفى مستوى سطحه الخارجى ، والآخر أقل عرضاً وأصغر كتابة داخل بعض الدخول عن مستوى سطح المحراب الخارجى ودائر حول طاقيته كسابقه .

ولا تكاد تختلف أصول الكتابة في الإفريزين ، اللهم إلا فيما يبدو في الخارجى منهما من الزخارف والعقد التى تذكر ببعض كتابات القيروان^(٢) ، والمرجح أن هذه الكتابة ذات الزخارف والعقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلى (٣٦١ هـ)

٢ — طراز من الكتابة يسود حول المقود الثمانية التى تكتنف المجاز المؤدى إلى المحراب القديم وحول الشبايك السدودة فيما بقى من الحائط الجنوبي الشرقى الذى كان قبلاً حائط القبلة قبل توسيع الجامع في العصر التركى الأخير ، وفى بعض أجزاء الحائط الجنوبي الغربى والحائط الشمالى الشرقى ، وهو طراز غنى بالزخارف النباتية ، تبدو عليه مسحة من القدم تلحقه بمصر التأسيس^(٣) .

(١) راجع : S. Flury, le Décor. Epigraphique des Monuments Fatimides du Calre, SYRIA XVII, pp. 367/68.

(٢) راجع : Marçais, Manuel I, p. 168.

(٣) راجع : S. Flury, SYRIA XVII, p. 373

٣ — طراز أقل جودة من حيث أسلوبه الكتابي وأقل زخارفاً ، يوجد مختلطاً بالطراز السابق في الحائط الشمالى الشرقى ، وتوجد منه أمثلة في الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل رواق القبلة عن الصحن ، وهذا الطراز لا شك متأخر بعض الوقت^(١) ، والمظنون أنه مقترن بإصلاح أجرى في وقت ما في الحائطين الشمالى الشرقى والشمالى الغربى ، على أن للزخرف الكتابى الذى نيط به هذا العمل جهد على ما يظهر في محاكاة الأسلوب القديم فجاءت محاولاته في هذا الصدد موقفة إلى حد كبير .

٤ — خليط من الطرز يرى على الحائط الشمالى الغربى للناظر إليه من الصحن ، حول العقود الهرايبية التى يطلق عليها أحياناً اسم العقود الفارسية ، وحول الحنايا الزخرفية التى تكتنفها — ويمكن تقسيم هذه الطرز إلى :
(أ) ما يوجد منها بأعلى العقود والحنايا ، وهو ينتمى إلى الطراز رقم ٣ سالف الذكر .

(ب) ما يوجد منها على عيين ويسار العقود ، وهو تكرر لكلمتى الملك لله ، وهو طراز كثير الشبه بالكتابات الكوفية الأيوبية أو الفاطمية للتأخرة .

(ج) ما يوجد منها بأسفل العقود والحنايا الزخرفية في وضع أفقى ، وهو طراز ركيك من الخط الكوفى لعله من عصر متأخر جداً .

وقد يكون السبب في اختلاط الطرز في هذا الجزء من الجامع ما أجرى به من إصلاح في القرن الثانى عشر الميلادى ، في العصر الفاطمى للتأخر أو العصر الأيوبرى المبكر^(٢) .

ويلاحظ في هذه الأشرطة الكتابية قلة عرضها بالنسبة لغيرها من أشرطة الكتابات الفاطمية ، وتكاد المادة الكتابية تشغل الفراغ المخصص للكتابة كله ، بحيث تصل الحروف القائمة إلى نهاية الإفريز فتجاور زخارف الجص .

ويمتاز الطراز الأول بزخارفه النباتية التى بلغت درجة كبيرة من التنوع والإتقان ، وهى تتكون أحياناً من وريقات وأحياناً أخرى من أفرع نباتية مورقة .

ويمتاز الطراز الثالث ببساطة زخارفه النباتية وبوجود حلقات ترى شاغلة للفراغ على هيئة الوريدة (الروزيت) ، وتميل حروف هذا الطراز إلى اللين أكثر من سابقه .

وأظهر ما تتميز به زخارف الطراز الثانى ، زخرفة بعض الحروف بطريقة إلحاق الأفرع النباتية ذات الوريقات بمراقات بعض الحروف كالنون والراء والواو وغيرها ، وبانبساط الباء المتطرفة وما فى معناها ، والميم المتطرفة ، وقد تكون هذه الزخرفة النباتية فرعاً مورقاً يسترخى فوق انبساط الباء ، أو فرعاً قائماً أو منثنياً فوق نهاية انبساط الميم .

ونحب هنا أن نصف حروف الطرازين الثانى والثالث لشدة تشابههما .

فالألغات فيهما جارية على القاعدة المعروفة في الكتابات اليابسة ، سوى أن الألف المتطرفة تنتهى بتمريض محرف ، وقد

(١) S. Flury, Syria, XVII, p. 373.

(٢) S. Flury, Syria, XVII, p. 374.

ترتفع الباء للبتداء وما في صورتها حتى تبلغ الألف طولاً ، وقد ترتفع شكلة الدال وشكلة الكاف حتى نهاية الإفريز ، فيتشابه الحرفان ، والسين فيهما مشبعة الأسنان من الوسط مرفعتها نوعاً من أعلى ومن أسفل ، وقد يبالغ في ذلك أحياناً إلى درجة تكاد تخرجها عن طبيعتها الكتابية ، حتى تبدو أسنانها على شكل لهب الشموع اللضاء ، وهي تظهر في بعض المواضع كما لو خطت بعرض القلم ، مائلة أسنانها إلى اليسار ، وقائم الطاء وأختها يظهر منضجماً إلى الخلف ، والعين المتوسطة مثلثة الشكل ترتكز بسن على خط استواء الكتابة ، والبتداء موسعة الرأس مزخرفتها بالوريقات النباتية ، والفاء والقاف والواو للبتداء معتدلات القفا محرفات الرأس ، وشكلة الكاف بسيطة لا يلحقها زخرف ، والهاء المشقوقة بعضها يصنع مع خط استواء الكتابة نصف دائرة يخرج من وسطها خط مقوس تقويساً بسيطاً يتجاوز تدويرها إلى الفراغ الواقع فوقها ، ويحدث أن يكون هذا الخط فرعاً نباتياً مورقاً ، وبعض أنواعها مثلث الشكل ، وبمضه يعقد على خط مائل معلى فوق مستوى التسطیح ، ولا تكاد بقية الحروف تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الكتابات الشعبية المتطورة في مصر منذ أواخر القرن الثالث الهجري .

على أن هذه الكتابات لا يمكن أن يقال عنها ، سواء من حيث أسلوبها الكتابي أو من حيث زخارفها ، أنها تطور طبيعي لكتابات القرن الثالث المصرية ، إلا إذا تيسر لنا أن نعثر على الحلقات المفقودة بينهما ، وليس هناك رابطة فنية واضحة بين كتابة الأفاريز وبين زخارف الجص التي تملأ الفراغ بين المقود وتحملي أعالي الحيطان في رواق القبلة .

ولقد نستطيع أن نستخلص من ذلك حقيقة هامة ، هي أن الشخص الذي نيط به تحلية السطوح بين المقود بالزخارف الطولونية ذات « القطع المائل » ، كان بلا شك شخصاً آخر غير ذلك الشخص الذي عهد إليه زخرفة حواف المقود ودوائر الشبايك وأعلى الحيطان بالأفاريز الكتابية التي نحن بصدددها ، الأمر الذي يبعث على الاعتقاد بأن هذه الزخارف الكتابية كانت صناعة خاصة ، يمارسها أشخاص لهم بها خبرة ودراية لا تتوافران للمزخرف العادي — على أن هذه الصناعة على الأرجح ربما بدأت في مصر فيما بين العصر الطولوني والعصر الفاطمي ، كما قد يكون بدؤها في شمال أفريقيا في إقليم تونس ، حيث قدر لها أن تتطور وترقى مدة حكم الفاطميين هناك ، ولا يعني أن تقطع هنا في هذا الموضوع برأى على كل حال .

كتابات جامع الحاكم بأمر الله [٤٠٣/٣٨٠ هـ]

كتابات هذا الجامع ، سواء منها ما كان في الإزار الجصى الدائر بأسفل السقف ، أو في بدنى المنارتين ، أو فيما بقي من الشبايك برقة القبة التى تملو المحراب ، أو الشبايك الجصية بمحاطب القبلة ، أو فى المقصورة محفوراً فى الخشب ، أمثلة رائعة للكتابات الفاطمية ذات الزخارف .

وليس هنا أن نتناول هذه الكتابات للزخرفة بتحليل مسهب ، فقد سبق إلى ذلك « فلورى » فى كتابه عن زخارف الأزهر والحاكم^(١) وإنما جل غايقتنا فى كلام قصير كهذا ، أن نقارن هذه الكتابات الرسمية بالكتابات الدارجة — موضوع هذا البحث — لترى مقدار ما بينهما من شبه أو خلاف .

ولما كانت هذه الكتابات قد أجزت فى فترة بناء الجامع الممتدة بين سنة ٣٧٠ هـ (فى خلافة العزيز بالله زار) وسنة ٤٠٣ هـ (فى خلافة الحاكم بأمر الله) ، وهى السنة التى يظن أن بناء الجامع قد تم فيها ، فقد أمكن مقارنتها بكتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٥ هـ ، من عصر العزيز ، وكتابة أخرى مؤرخة ٣٨٩ هـ وكتابة ثالثة مؤرخة ٤١٤ هـ من عصر الظاهر ، وهذه الكتابات الموجودة بالجامع الحاكم جيدة إلى درجة تدعو إلى الإعجاب حقاً ، وهى على عكس كتابة الأزهر كثيرة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها ، والتى ترى بعض أمثلتها فى الشواهد سالفة الذكر ، فالأصول الكتابية فيها لا تفرق كثيراً عن الأصول الكتابية فى الكتابات الدارجة — وإذا كان هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الفاطميين ربما نقلوا معهم من شمال أفريقيا فناً كتابياً خاصاً استعملوه فى زخرفة مبانيهم الأولى ، هو ذلك الفن الذى يرى منه مثال طيب فى أفاريز الجامع الأزهر — إذا كان الفاطميون قد فعلوا ذلك فى بادئ الأمر ، فليس هناك ما يدعو إلى استمرار الاعتقاد بأنهم بعد أن استقر بهم المقام فى هذه الديار ، وبعد أن تكشفت لهم فيها نواح كانت مجهولة من قبل — لا بد أن يكونوا قد صادفوا فى مصر كتاباً بارعين ، أو لابد أن يكونوا قد صادفوا فيها كتاباً فى مكتبهم أن يجدوا الكتابة ويزخرفوها إلى الدرجة التى ترضى الذوق الفاطمى على كل حال — هؤلاء الكتاب هم من غير كبير شك ، أولئك الذين أنتجوا هذه الكتابات الرائعة التى ترى فى الجامع الحاكم ، والتى من أهم صفاتها الرشاقة وملاحة الرصف وحسن الإنفاذ وتناسب الحروف والرواق وجمال الزخارف النباتية .

ونحن إذ نقول ذلك لا نقصد أن الشبه تام بين كتابات جامع الحاكم وبين الكتابات الدارجة ، وإنما نقوله على وجه الإجمال ، وحسبنا أن ننظر إلى حروف الحاء المبتدأة والعين المتوسطة والكاف واللام الوسطى فى لفظ الجلالة والهاء المتوسطة والمتطرفة والواو والقاف والنون المتطرفة ، لترى أوجهاً من الشبه كبيرة تساعدنا على الذهاب إلى هذا رأى .

على أن زخارف هذه الكتابة لا تمت بصلة ما إلى زخارف كتابة المحراب القديم فى الجامع الأزهر ، وهى الكتابة التى يظن أنها أقدم الكتابات فى الجامع المذكور — والتى رجح أنها كتابة تونسية الطراز أنقذها صانع وافر على مصر مع الفاطميين أو فى أعقابهم — فهى ، والحال كذلك ، كتابات بالغة حدّاً كبيراً من الإتقان والزخرف ، والمرجح أن تكون الكتابات الإفريقية قد باغت فى مصر فى مدة تكاد تبلغ نصف القرن درجة عظيمة من النمو والكمال .

وقد استطعنا أن نلاحظ أن معظم الكتابات الشاهدية للوجود ، والتي استرعت النظر في هذا العصر بحسن رصفها ودقة إتقادها ، إنما كانت لنفر من آل البيت — ويطلب على الظن أنه كانت هناك طائفة من مجودي الكتابة وقفت جهودها التي على خدمة الخلفاء الفاطميين ، ومن يمت إليهم بصلة من القرابة — هؤلاء هم الذين نرجح أنهم صنع هذه الأفاريز الكتابية الزخرفية الرائعة ، ولا يكاد يعيننا في كثير أن يكون هؤلاء مصري النشأة أصلاً ، أو بمن جذبهم الفتح الفاطمي إلى هذه البلاد لخدمة أغراض دينية أو دنيوية .



شكل (٤٤) نقوش كوفية منقورة في الخشب في مقصورة جامع الحاكم

واللاحظ أن طريقة إتقاد هذه الكتابات الإفريقية هي طريقة القطع الرأسى التي يمتاز بها المصري الفاطمي بوجه عام ، وليس بهذه الكتابات شيء من الأسلوب الأموى الغربي في إتقاد الكتابة أو الزخارف ، وهو أسلوب التخطيط المزدوج الذى نرى منه نموذجاً في بدنى النارتين ، وإن دل هذا على شيء ، فهو دال على أن صناعة الأفاريز الخطية المزخرفة كانت في مصر على هذا العهد مصرية الطراز غير متأثرة بمؤثرات خارجية .

أما زخارف هذه الكتابة ، ففروع نباتية بالغة حدّاً كبيراً من الإتقان ، تخرج عادة من نهايات الحروف وتوزع على الفراغ توزعاً عادلاً فتملؤه بما ينبعث منها من الوريقات الجميلة ، مكونة بذلك عنصراً زخرفياً يستلقت النظر ، ويقاسم المنصر الكتابى الحسن ، ويشاركه الزايا ، والحق أن الإنسان لا يستطيع أن يركز نظره على واحد منها قليل وقت ، حتى يستريح المنصر الآخر انتباهه ، ولا يكاد النظر يفارق هذا المنصر أو ذلك إلا على كره منه ، وهو لذلك لا يلبث أن يعود إليه في إسراع .

ويسترعى الانتباه هنا ميل الكتابة إلى الترفيع ، وتناسب الحروف وجريانها مع الألف على معدل ثابت ، وصعود بعض الحروف الطامة ، كالحاء المبتدأ وشكلة الكاف وقثم الظاء وعراقة النون ، وهى حروف لحقها كثير من الترطيب الظاهر الذى أكسبها طابعاً كتابياً خاصاً ، وبقية الحروف لا تتجاوز نصف عرض الإفريز ارتفاعاً . وبعضها لا يرتفع عن مستوى تسطیح الكتابة بكثير ، ولهذا كانت المساحات التى غطيت بالزخارف النباتية فسيحة ظهرت فيها تلك الزخارف على خير ما تكون ، منحها الفراغ حرية ونمواً عظيمين .

وتمتاز هذه الكتابة بقلة سقوط حروفها عن مستوى التسطیح العام ، وسقوط الألف المتطرفة عن ذلك المستوى سقوطاً محرفاً ، وبترفيع رأس الماء والقاف والواو واستقامة قفاها ، وبشق الماء المتوسطة بخط يخرج من أعلى وسطها في تقويس إلى ينة اليد أو إلى يسرتها ، وبتقويس ساقط عن خط استواء الكتابة في بعض الحروف أو بين بعضها والبعض الآخر ، وبانتهاء عراقات الراء والنون والواو انتهاء معرضاً بتحريفين ، ينبعث من العلوى منهما فرع نباتى رفيع لا يلبث أن يلعب دوراً هاماً في زخرفة المساحة العلوية من الإفريز .

وينطبق هذا على كتابي الخشب والجلد في الجامع الحاكمي ، وإن كانت الأولى منهما أكثر إتقاناً وأبهى منظراً ، ولا يمتنع هذا بحال ما أن كتابة الجلد ليست جيدة جودة كتابات الخشب — وهي ، مهما يكن من أمرها ، خير من مثلتها في الجامع الأزهر .



(شكل ١٤٩ — أ) زخارف كتابية على بدنة المأذنة الغربية في جامع الحاكم .

وحسبنا من الكلام عن كتابات جامع الحاكم هذا المقدار الذي نرجو أن يكون قد أوضح علاقتها بالكتابات الشاهدية المعاصرة لها .

الفصل السابع عشر

نقوش من القرن الخامس الهجرى

تأحر نسي أدرك الكتابات التذكارية فى النصف
الأول من هذا القرن - تقدم الظاهرة الكتابية فى أواخر
عصر المتنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) - بدء ظهور الكتابات
اللينة على الأحجار - دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة
٤١٤ ، ٤٢٦ ، ٤٥٢ هـ -- كتابة اللوح التأسيسى لعمارة
بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ -- كتابة كشف
عنها على الحائط الشمالى من سور بدر الجمالى ٤٧٠ هـ -
نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ -- نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ .

كتابات القرن الخامس الهجري

لا تكاد تفترق الكتابات الأولى من هذا القرن عن كتابات القرن الرابع الهجري ، فكتابات عصر الحاكم الفاطمي ٤١١/٣٨٩ هـ ، لا تختلف في كثير عن كتابات عصر الأخشيدي ٣٢٣/٣٤٨ هـ ، ولو قورنت كتابات عصر الظاهر رابع الخلفاء الفاطميين ٤١١/٤٢٧ هـ بكتابات عصر المزم ٣٤١/٣٦٥ هـ ، لا أدركنا بينها فرقاً محسوساً ، ومعنى ذلك أن الكتابة الكوفية تطورت في مدى النصف الأخير من القرن الرابع الهجري والنصف الأول من القرن الخامس تطوراً بطيئاً مرجعه فيما نعتقد إلى إغفال الأخشيديين لأمر الكتابة من ناحية ، وانصراف الفاطميين إلى تأمين عقيدتهم الدينية وتسخيرهم كل جهود المجتمع الفاطمي لخدمة التشيع من ناحية أخرى ، بحيث لم تنل الكتابة قسطها من العناية إلا حيث سخرت لخدمة الدين والمقيدة الفاطمية ، فظهرت أجود أنواعها في المساجد والأضرحة ، وفي التسجيل لوفاة نفر من آل بيت النبي ، ومن عجب أن تأتي كل الكتابات الشاهدية منذ العصر الأخشيدي حتى عصر الظاهر الفاطمي ، رابع الخلفاء الفاطميين ، غاية في التأخر^(١) ، اللهم إلا ما كان منها خاصاً بنفر من آل البيت^(٢) .

ولو جهدنا نعرف مزايا الكتابة في النصف الأول من هذا القرن ، وأحصينا ما لها من خصائص ، لما وجدنا هناك شيئاً يختلف عما سبق أن لاحظناه على كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، فهي لم تخرج عن حالة التأخر النسبي التي كانت تصف بها آنذاك ، غير بعض المحاولات التي بذلها الحفارون بقصد التجميل : منها إجراء الاستمداد في بعض المواضع كما في النقش المرفوم ٣٦٦/٣١٥٠^(٣) من عصر الحاكم ، ومنها إنهاء بعض الحروف كالميم المختنعة والراء المنطرفة وشكلة الكاف بفرع نباتي ، وإنقاذ الهاء المتوسطة على شكل مترابط ، ورخرفة رأس الميم ابتداءً بالورقات ، كما يبدو ذلك في النقش المرفوم ٢٤٤^(٤) .

وتظل الكتابة الشاهدية يدمعها طابع التأخر بوجه عام ، ويهبط بعضها إلى مستوى أولى بسيط كما يشاهد في النقوش للرقومة ٥٧١/٢٧٢١ و ٤٥٢/٢٧٢١ و ٨٠٨٨ على التوالي^(٥) :

ولا تكاد الكتابات الشاهدية تسقط إلى هذه الوهدة حتى يدركها عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) فتنال فيه نوعاً من العناية الفنية ، إذ تظهر بعض الكتابات المعروضة المنقورة على البازلت نقرأ غير عميق ، وتمتاز هذه الكتابات بنصيب من الحسن هو نتيجة للتضاد الحاصل من نقر البازلت ، إذ يبدو الجزء المحفور أبيض اللون ، في حين تبقى الكتابة فوقه

(١) راجع اللوحات من ١ - ٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) ، واللوحات من ١ - ١٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) .

(٢) راجع النقوش المؤرخة ٣٤١ هـ ، اللوحة ٤ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ١٢٣٢) واللوحه ٤٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ٩٢٠١) واللوحه ٢ (شواهد القبور - المجلد السادس رقم ١٣٣٩) .

(٣) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٦ .

(٤) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ١٤ .

(٥) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٤ واللوحه ٦ واللوحه ١٢ واللوحه ١٨ على التوالي .

دكناء بلون الصخر الطبيعي ، كما هو نتيجة لبعض اللين الذي أصاب الكتابة في هذا العصر — ويظهر ذلك جلياً في الكتابات المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ٥٠ و ٥٢ و ٤٨ و ٤٩ (١) .

ومن السهل أن يدرك الإنسان ما نال الكتابة في هذا العصر من تقدم نسبي بالنظر إلى الكتابتين المرقومتين ٦٧١٨ و (٢٨٣ هـ) و ٦٧١٦ (٢٩٥ هـ) من خلافتي الستين والآخر (٢) .

على أن عصر الآخر (نهاية القرن الخامس) يمتاز بظهور الخط اللين في صورته الأولى على شواهد القبور ، كما يبدو ذلك من النقوش المرقومة ٢٧٢١/٨٨١ و ١٢٧١٦ و ٣٥٣٨ و ١٢٠٩٦ (٣) في سجلات المتحف الإسلامي وهي من بواكير الكتابة في القرن السادس ، وقد بقيت السيادة للخط الكوفي في عصر الآخر الفاطمي ، على الرغم من ظهور الخط اللين ، مجاوزة بذلك حدود الخمسة ، ومن عجب أن نحصل في أوائل القرن السادس الهجري على نماذج من الخط الكوفي هي غاية في الدقة والجمال — وقد يرجع ذلك إلى رغبة الخط الكوفي في الاحتفاظ بأهميته في وقت بدأ الخط اللين يافسه ويستلبه مكانته تذكاري ، وتدل النقوش الموجودة من العصر الأيوبي على بقاء الخط الكوفي سائداً بتقاليد الفاطمية كما يتبين ذلك من النقوش الأسطوانية المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ١٥٠٠ (٥٧٥ هـ) و ٢١٧٢ (٥٨٣ هـ) (٤) .

وأنة وإن كانت الكتابات اللينة قد بدأت في الظهور منذ أوائل القرن السادس ، إلا أنها لم تبلغ من الكمال مبلغاً تضبط عليه إلا في الحلقات الأولى من النصف الثاني لهذا القرن كما يظهر ذلك من النقش المرقوم ٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي (٥) .

ومنذ عام ٥٧٦ للهجرة تخزن في الكتابات اليابسة الشاهدية اختفاء تاماً، وتحمل محلها الكتابات اللينة النسخية — يتبين ذلك من الرجوع إلى المجلد السادس من مجموعة شواهد القبور ، حيث لا تظهر بعد هذا التاريخ كتابة واحدة شاهدة بالخط اليابس (٦) — انظر شكل ٨ و .

(١) شواهد القبور — اللوحات ٢١ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٨ — المجلد السادس ، على التوالي .

(٢) شواهد القبور — اللوحة ٢٩ واللوحة ٣٠ — المجلد السادس .

(٣) شواهد القبور — اللوحة ٣٢ واللوحة ٣٣ واللوحة ٣٤ ، المجلد السادس .

(٤) شواهد القبور — اللوحة ٣٣ — (المجلد السادس رقم ٢٤٠٠ — ٥٠٩ هـ ، من عهد الآخر) ، واللوحة ٣٦ من نفس المجلد (رقم ١٢٣٣٦/١ من عهد الحافظ ٥٣٨ هـ) واللوحة نفسها (رقم ١٨٠١ من عصر الفائزة ٥٥٠ هـ) واللوحة ٣٧ من عهد الحافظ (رقم ٩٨١٠) — انظر شكل ٢٨ ج ص ٨٢ .

(٥) شواهد القبور — (اللوحة ٣٧ المجلد السادس) باسم السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبي السدد الموفق ، ولعله بهاء الدين قراقوش المعروف وزير صلاح الدين الأيوبي (٥٦٤/٥٧٩ هـ) .

(٦) انظر اللوحات ٤٠ و ٤١ و ٤٢ وكلها من العصر الأيوبي ، ما عدا النقش ١٣٧٦ المؤرخ (٦٦٠ هـ) فهو من عصر الظاهر ركن الدين بيبرس المملوك .

وكتبت السيادة السككية لهذا النوع اللين من الكتابات منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، وفي العصر للملوكي ، سواء أكان ذلك في الشواهد ، أم على واجهات المساجد ، قبع الخط الكوفي داخل المباني العامة ، قائماً بمساحات قليلة على هيئة أفاريز تدور مع الحوائط ، أو تحف برءوس المحاريب ، أو يرسم على أشكال هندسية مختلفة لتعطي بعض للساحات ، وكما استخدمت الكتابات اللينة في الأغراض التذكارية على الأحجار ، كذلك خطت بها المصاحف وجودت حتى بلغت غاية من الجمال والاثقان جديرة بالإعجاب .

ولا يعنينا في مجال البحث في الكتابات اللينة غير شيء واحد هو بدء ظهورها ومناقشتها للكتابات اليابسة التي اتخذناها موضوع بحثنا هذا — وقد استطعنا فيما نعتقد أن نتتبع ذلك ، وأن ندرك أن ظهور هذه الكتابات اللينة كان رهناً بابتداء القرن السادس ، ولذلك نرى أن نهي بحثنا من الوجهة الفنية عند نهاية القرن الخامس الهجري .

ولكي ندرك ما أصاب الكتابات اليابسة الشعبية في هذا القرن (الخامس الهجري) من تطور هو أميل إلى التأخر والتدهور ، نرى أن نتناول النقوش الآتية بالوصف والتحليل الأبجدي :

- ١ — نقش مرقوم ١٢٤٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤١٤ هـ^(١) (شكل ٤٥) .
- ٢ — نقش مرقوم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٣٦ هـ^(٢) (شكل ٤٦) .
- ٣ — نقش مرقوم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٥٤ هـ^(٣) (شكل ٤٧) .
- ٤ — نقش مرقوم ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٨٤ هـ^(٤) (شكل ٤٨) .
- ٥ — نقش مرقوم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٩٥ هـ^(٥) (شكل ٤٩) .

على أنه يجدر بنا ألا نترك الموضوع من غير أن نتناول بالوصف والتحليل كتابة يابسة من كتابات القرن السادس ، عصر سيادة الخط اللين ، لكي ندلل على حقيقة واقعة وهي أن الكتابات اليابسة ظلت ، رغم سيادة الخط اللين ، مستعملة في النصف الأول من القرن السادس بتقاليد الفاطمية المعروفة وهي :

- ٦ — نقش المرقوم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٠) .

-
- (١) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ١٤ .
 - (٢) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٢ .
 - (٣) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٦ .
 - (٤) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٩ .
 - (٥) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٣٠ .

نقش مؤرخ ٤١٤ هـ^(١)

(٣) جهة وروده : غير معلومة .

(٢) أبعاده ٤١ × ٧١ سم

(١) مادته : رخام



هذا النقش (شكل ٤٥) من خلافة الظاهر الفاطمي (٤١١ / ٤٢٧ هـ) ينفرد من بين كثير من كتابات العصر بحسن الرصف وجودة الإنقاذ ، وكتابته من النوع الفائر ، ولا بد أن يكون صانعه قد أخذ نفسه بخطة معينة راعى فيها التقريب بين السطور وإطالة الحروف القائمة بحيث تملأ الفراغ ، ويتجلى في هذا النقش ميل هذا العصر والعصر السابق عليه بإطالة بعض الحروف التي ليس من حقها الإطالة حتى تبلغ في علوها مبلغ الحروف الطالعة ، كحرف الباء المبتدأة والجيم المبتدأة والهاء المبتدأة ، كما تظهر فيه اللاحقة الزخرفية التي شهدناها قبل الآن في كتابات القرن السابق ، وهي جمع عراقات الراء والنون والواو والصعود بها على نحو يشبه صعود الأصابع ، أو ثنيها بعد جمعها جهة اليسار ثنياً مرتباً على هيئة فرع نباتي .

شكل (٤٥) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ ، رقم ١٢٤٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

وعين هذه الكتابة ميل ظاهر إلى الترطيب في حرف الميم وأخنها وفي رأس العين وفي عراقات الراء والواو وقائم الطاء ، ويبدو الجفاف في هذه الكتابة في حرف الباء المتطرفة والفاء المتوسطة ، عينها مشابهة لغائها ، ويظهر الجفاف على أعظم ما يكون في حرف الهاء بوجه خاص .

ولقد عمد صانع هذا النقش إلى التقليل من مساحة الجفاف التي تسوده ، بتجذيلة نهايات بعض الحروف بفرع نباتي ، وزخرفة باطن العين المبتدأة بوريقات نباتية .

وعليت الباء المبتدأة حتى ظهرت في علو الألف ، وثبتت اللام المتوسطة في لفظ الجلالة على عادة العصر ، ورطببت جبهة الجيم المبتدأة حتى كادت تنكسب على الحرف الذي يليها ، وارتفعت الباء المتوسطة إلى مستوى اللام والألف ، وأميلت قوائم بعض

(١) رقم ١٢٤٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

الحروف المتدأ كالواو والراء، ويستعراقهما على نحو ذهب بجهاها، وكادت بعض الحروف المعلقة لا تسقط عن مستوى التسطيح كالواو المتوسطة والسين المتطرفة، واختلطت العين بالفاء لتشابه رسمهما ممّا على هيئة الترييع، ووسعت فتحة العين المتدأ وانتضبت فحدوتها فبدت بحجية المنظر، وتدرجت أسنان السين وأختها في القصر حتى غدت ثلاثة أسنانها أقصرها، وروعى مثل هذا التحدر في لفظ الجلالة، وقد تكون أسنان السين شديدة القيام كما قد تكون عمالة كلها جهة اليسار، وقد استعوض عن تدوير الميم بتثليثها أو تلويحها — وفي هذا النقش رطب قائما اللام ألف وتقابلت استدارتهما، وزاد طول اللام على الألف فيها، ومن اللام ألف نوع اعتدل فيه القائم وانركز على قاعدة مربعة على شكل العين ركب فوقها مثلها، وهو نوع من الزخرف يتناسب مع الجفاف الغالب على هذا النقش، ومع ذلك فإنه لا يخلو من جمال.

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣١]



نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ^(١)

(١) مادته : بازات (٢) أبعاده : ٣٢ × ٧٢ سم (٣) جهة وروده : مقابر قوص .

نقش من خلافة المستعصر الفاطمي (شكل ٤٦)
ميزته الخاصة ظهور الكتابة دكناء بلون الصخر
الطبيعي فوق أرضية بيضاء ، تراحت سطوره نوعاً
وغلب القصر والفاظ النسب على حروفه ، وهو ليس
مما يفخر به عصر المستنصر : قليل الاختلاف ، كثير
الاختلاف ، فألفاته ولامانه لا تجري على معدن واحد ،
وعراقات حروفه لا ضابط لها ، ويغلب التثنية على
استدارات حروفه ، فتبدو رأس الفاء ورأس الواو
مثلثة ، كما تبدو الميم كذلك .

ولا تزال نشاهد فيه الباء البتداء في مثل علو
الحروف الطالعة ، ويخرف حرف الحاء فيه فروع
نباتية تخرج من لدن جهتها ، وفي مواضع أخرى
تنكب جهتها انكباً شديداً ، وسينه منشارية ،
وقافه مربعة ترتكز بسنها على خط استواء الكتابة ،
وعراقات حروفه مثانة الطرف مرفعة ، وعراقة
العين المختمة مرطبة صغيرة لا تتناسب مع رأسها ،
وقائم طائفة منضجع ذات اليمين ، معقوف القمة جهة
اليسار ، وعراقات النون مجموعة يخرج من نهايتها
فرعان نباتيان في اتجاهين متضادين ، وتلحق

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٢] .



شكل (٤٦) ، نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ — رقم ٥٢

في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

الزخارف النباتية كثيراً من حروفه ، كالمعين المبتدأة والميم المختمة والواو المفردة والياء المختمة وشكائى الدال والكاف .

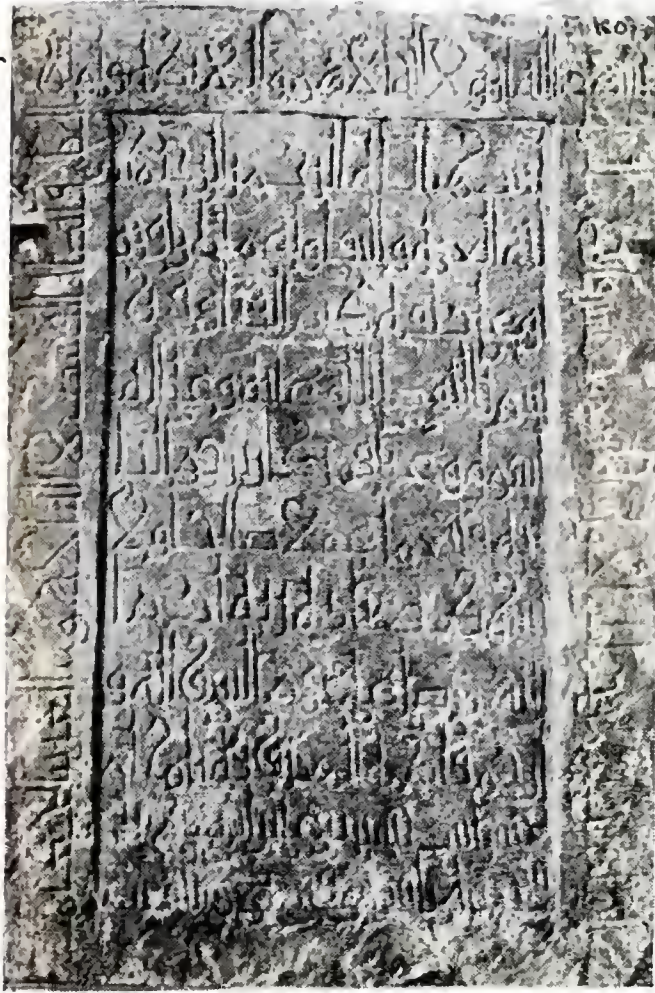
تجدید الہیاتیات

۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	
۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹
۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹
۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹
۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹
۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹
۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹
۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹
۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹
۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹

لوحة [۲۲] تبدیل ابجدی للنقش الوریخ ۴۳۶ هـ — رقم ۵۲ فی سجلات الخزانة الاسلامی بالقاهرة

نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٣٦ × ٦١ سم (٣) جهة وروده : غير معلومة .



شكل (٤٧) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ — رقم ١٢٥٠
في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة

كتابة من عصر المحتصر (شكل ٤٧)
من النوع المرفع الفائر ، تمتاز بالنسبة لكتابات
العصر بشيء من الجودة ، وانحثة رائقة تجرى
على خطة واحدة ، وحروفها كثيرة الائتلاف ، بها
من الخصائص الزخرفية التوريق البسيط الذي
يحلى الأجزاء الرطبة من الحروف كالمين
للبتداء والواو المختمة ، وبها كذلك من محاولات
الزخرف تشظية نهايات بعض الحروف كالحاء
البتداء والواو للتطرفة وغيرهما .

وهي فوق ذلك تجمع كثيراً من خصائص
الكتابات المرووفة عن القرنين الرابع والخامس
من العصرين الأخشدي والفاطمي — ما لا نجد
ضرورة إلى ذكره بمد أن خضنا فيه قبل
الآن إجمالاً وتفصيلاً .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٣] .

(١) رقم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

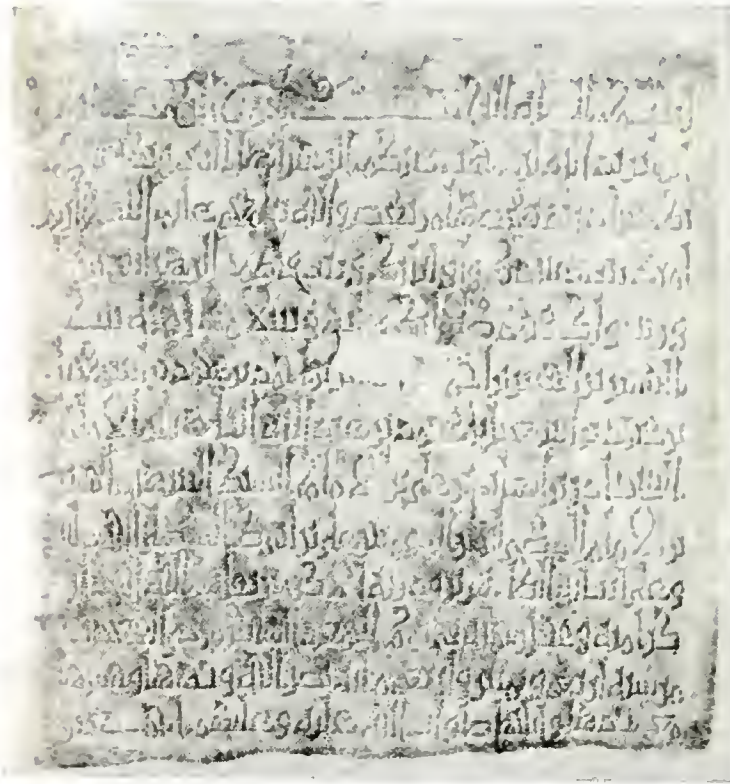
سجل الحروف الهجائية

ا ب ج د ه ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و
 ا ب ج د ه ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و
 ا ب ج د ه ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و ز ح ط ي ك ل م ن هـ و

لوحة [٣٣] تمثيل أبجدي للنقش الورني ١٤٥٤ هـ — رقم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٢٥ × ٢٩ سم (٣) جهة وروده : مقابر أسوان .



(شكل ٤٨) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ — رقم ٦٧١٨ في

في سجلات المتحف الإسلامي

يلاحظ أن حكم المستنصر الطويل المضطرب (٤٢٧-٤٨٧ هـ) لم يفتح فناً كتابياً شعبياً يعتد به ، ولعل ذلك راجع بطبيعة الحال إلى شيوع الفوضى وغلبتها على كل شيء ، ولعل ما أدرك هذا العصر من الخير كان رهناً بتحسين الأحوال السياسية في النصف الثاني من خلافة المستنصر الفاطمي ، وهو الوقت الذي استقرت فيه أحوال البلاد استقراً آمناً مكن حكامها من السير بها في سبيل الإصلاح والتعمير ، بعد فترة طويلة ساجتها في أشد ضروب الحن قسوة وأكثر أنواعها هولاً . فنجد أدركتها عناية الوزير الأرمني « بدر الجمالي » (٤٦٦/٤٨٧ هـ) وابنه « الأفضل شاهنشاه » (٤٨٧/٥١٥ هـ) ، أخذت بأسباب التهوض وريداً حتى قدر لها

على يد الأفضل ، وبمساعدة نفر من الأرمن ، استحضروهم من إقليم الرها (أداسا) أن يقيم أروع المباني الفاطمية وأعظمها شأنًا ، ألا وهي تلك الأسوار التي لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تحيط ببعض جهات القاهرة المزينة .

وقد استتبت العناية بالبناء عناية ببقية أنواع الفنون الفرعية ، ساعدها الهدوء الشامل الذي ميز عصر هذا الوزير على النحو والسير في خدمة الفن المعماري ، وليس من شك في أن الكتابة كانت واحدة من تلك الفنون التي سابت فن العبارة ، فظهرت في هذا العصر — وبعد مدة طويلة غلب فيها الإهمال على الظاهرة الكتابية — أنواع من الكتابات المجودة بعض الشيء ، ومن أخصها كتابة المقياس ، والكتابات التذكارية التي توجد بأعلى « باب النصر » ، وبعض الكتابات الشاهدية الخاصة ، والنقش الذي نقصده هنا بالتحليل (شكل ٤٨) ، واحد من هذه الكتابات الشاهدية التي أحكت فيها

(١) رقم ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

صنعة الكتابة بقدر ما سمحت ظروف العصر ، والتجويد ظاهر فيها : يتجلى ذلك من مقارنة هذا النقش بنقوش الثلاثين سنة السابقة عليه ، وقد يرجع تجويدها إلا أنها كتبت « لآمنة بنت الحسين بن الحسن بن أحمد بن الحسين بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن عبد الله الباهر الإمام السجاد زين العابدين علي بن الإمام السبط الشهيد الحسين بن الإمام الوصي أمير المؤمنين علي بن أبي طالب صلى الله عليه وعلى أبنائه الطاهرين وذريته الأكرمين ، وهي من سلالة فاطمة الزهراء بنت رسول الله ، ولعل ذلك يؤيد ما ذهبنا إليه من أن تجويد الكتابة الشاهدية كان غاية من غايات الساعين إلى إعزاز آل البيت وتكريمهم ، وأن الفن الكتابي ظل في خدمة الدين يحقق أغراضه المختلفة » .

وكتابة هذا النقش ، بادية الملاحظة ، متناسبة قصيرة الطوالع نوعاً ، فيها من علامات الحسن الاستعداد ، وزخرفة الاستعداد بالتقويس ، وجمع العراقات وتثنيها جهة اليسار ، وإلحاق فرع نباتي بحرف النون يشغل الفراغ الحاصل من استعداد الحاء في كلمة (الرحمن) ، وإضافة زائدة زخرفية على شكل (اللوزة) فوق العين المتوسطة الثالثة ، وماء الفراغ الحادث فوق الصاد يمثل هذه الزائدة ، وترطيب الحاء ، وإضافة زائدة أخرى على شكل فرع نباتي فوق الجزء المستقيم من الميم المتطرفة في كلمة (بسم) ، وفوق التاء في كلمة (بنت) لتشغل الفراغ الحادث من انبساط حرف التاء .

وبهذه الكتابة من العلامات المميزة لكتابة العصر جمع العراقات وإلحاق التني بها والصعود بهذا التني عمالاً جهة اليسار ، حتى تتساوى نهاياتها بنهايات الحروف الصاعدة ، وضجع قائم الطاء إلى الخلف مع ترطيبه بالتني جهة اليسار ، وكذلك تعلو شكلة الكاف ، وإنقاذ الصاد والطاء على هيئة يابسة بمض اليبس ، وعقف اللام المتوسطة من لفظ الجلالة ، وإسقاط بعض الحروف « على شكل تقويس » عن مستوى تسطيح الكتابة ، وبترا العراقات في الراء والواو ، وترفع نهاياتها البتورة ، وانكباب جهة الحاء وما في معناها على الحرف الذي يليها ، وإنهاء قائم اللام ألف بتحريف أو بتعريض ، ومن الظواهر الغريبة عقف ذنب الألف إلى يمنة عققاً محرفاً .

وتقل العناية ببعض الشيء في السطور الأخيرة من النقش ، والنقش في مجموعه يشبه كثيراً نقوش المقياس الماثورة عن عصر لاسنصر ، والتي عرض لها مارسيل في كتاب وصف مصر .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة رقم [٣٤] .

نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٦٠ × ٧٦ سم (٣) جهة وروده : قرافة أسوان .



شكل (٤٩) نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم ٢٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

يقع هذا النقش (شكل ٤٩) في خلافة الأمر أبو منصور على (٥٢٤ / ٤٩٥ هـ) ، وهو لشريفة من آل البيت ، هي رقية ابنة مملأ ابن علي بن الحسن بن إبراهيم ابن الحسن بن الحسين بن عبد الله ابن أحمد بن محمد بن اسمعيل بن محمد ابن عبد الله الباهر بن علي بن زين العابدين بن السبط الشهيد الحسين ابن الإمام الوصي علي بن أبي طالب صلوات الله عليه وعلى الأئمة من ذريته الطاهرين وسلم تسليماً^(٢) .

وتكاد كتابته تكون أروع ما عرف من الكتابات الشاهدية في القرن الخامس ، ولا حاجة بنا إلى ذكر السبب في جودة الكتابة ، فقد اتضح لنا أن ذلك كان بتأثير ديني ، كما كان نتيجة طبيعية لحالة الهدوء والاستقرار التي سادت البلاد في نهاية حكم المستنصر ،

ولا غرو إذن إذا جاءت كتابة عصر « الأمر » على هذا النحو الذي نراه من التجويد ، وهي إذا قورنت بكتابة النقش السابق ، اتضح لنا أن بها عناصر أسلوبية مشتركة ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن اليد التي أُنقذت النقشين واحدة ، سوى أنها قد عمدت في نقشنا هذا إلى زيادة الإتقان والزخرف ، فوفقت في ذلك إلى حد بعيد .

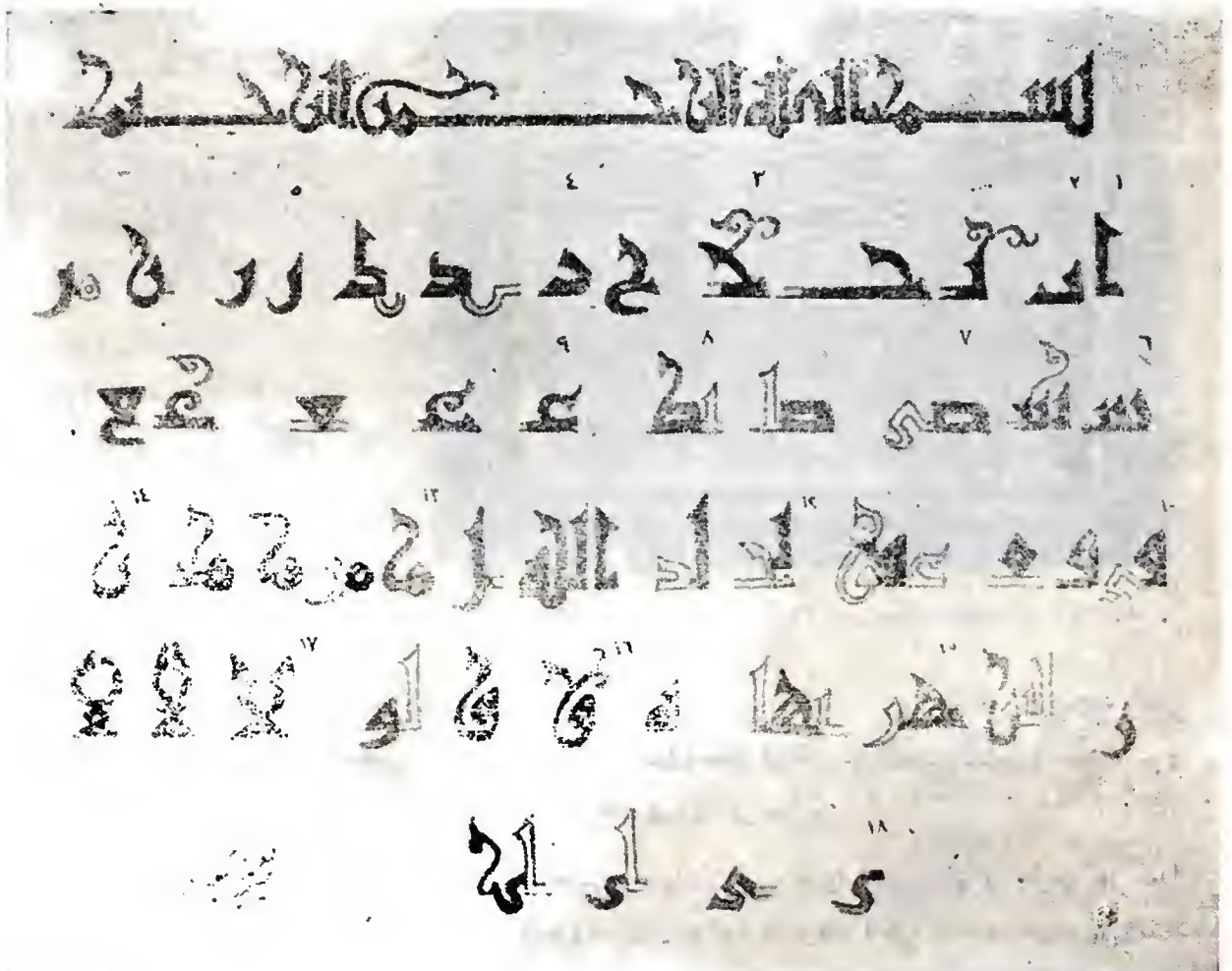
وتتميز كتابة هذا النقش المشارف على نهاية القرن ، بحسن رصفها ، وتناسب حروفها ، وجريانها في مجموعها على معدل ثابت ، وهي أكثر زخرفاً من سابقتها — يبدو ذلك في حروف النون ، والواو المتطرفة ، فكلاهما تجمع عراقاتها وتثنى وتعمد

(٢) من عبارة النص المنقوش على الشاهد .

(١) رقم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

عمالة نحو اليسار ، وترطب كأنها فرع نباتي ، ويشاهد لأول مرة في كتابات هذا العصر خروج زخرفة نباتية من الحروف القصيرة ، كالباء المتوسطة أو إحدى أسنان السين ، تنفرع بدورها إلى فرعين في اتجاهين مختلفين لتشغل بعض المساحات الماطلة ، وتتساوى في هذا النقش أطوال أسنان السين ، وتبرز بعض المراكات كما في النقش السابق ، وترفع نهاياتها ، وترتكز الفاء على قائم قصير فوق خط التسطيح ، ويكون شكلها ملوزاً لامستديراً ، ويغتن في قاعدة اللام ألف ، فتكون مكونة من مثلث مرتكز بضلعه الأكبر على مستوى التسطيح . من فوقه مربع مرتكز بسننه فوق قمة المثلث ، ويزيد من جمالها نقوس قائمها في هيئة تماثل زخرفي محكم ، وقد ينفق القائمان ثم يقوسان على نحو آخر كما في كلمة (الملائكة ، سطر ٣) فتبدو « اللام ألف » جميلة تتعاون مع غيرها من المحاولات الزخرفية على إبداع هذا النقش الفريد .

وكتابة هذا النقش فيما عدا ذلك متفقة مع كتابة النقش السابق في كثير من الخصائص الأسلوبية . وهي كثيرة الشبه بكتابات الواجهة في الجامع الأقمر بحى النعاسين في القاهرة .



ولا يجمل بنا أن ننسى أن هذه الكتابة التذكارية اليابسة المحودة تعاصر أولى الكتابات التذكارية اللينة التي كان ظهورها لأول مرة على الأحجار في عصر الأمر (٤٩٥/٥٢٤ هـ)^(١)، وقد ظلت الكتابات اليابسة محتفظة بمكانتها في عصر الحافظ والفائز، مناهضة هذا النوع الجديد من الكتابات التذكارية^(٢)، ولم يبطل استخدامها للأغراض التذكارية، رغم غزو الكتابات اللينة لها في العصر الأيوبي، إلا بعد انسلاخ ثلاثة أرباع القرن السادس الهجري^(٣).

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٥] .

(١) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٢ .

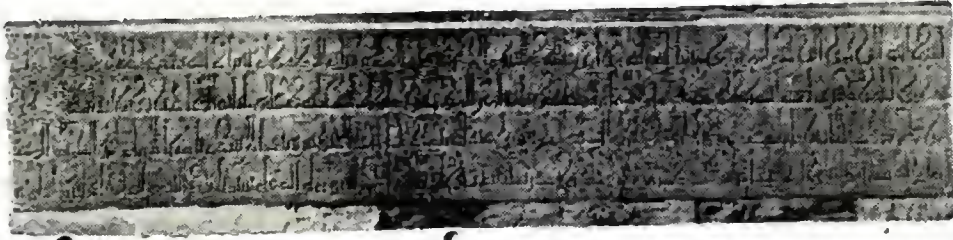
(٢) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٦ .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٩ .

اللوحة التآريخي لعمارة بدر الجمالى الى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ .

كتابة هذا اللوح التآريخي (شكل ٥٠) شديدة الشبه بكتابة عالجناها من عصر «الظاهر» الفاطمى ، مؤرخة ٤١٤ هـ (شكل ٤٥) ، ومن عجب أن تكون كذلك على بعد ما بين الكاتبين من زمن ، وما بينهما من فترة زمنية يربو على نصف القرن ، والدقق في هذه الكتابة يلحظ البعد بينها وبين كتابات عصر المستنصر (٤٢٧ — ٤٨٧ هـ) يتضح ذلك من من مقارنتها بمجموعة الكتابات التى عالجناها من هذا العصر ، غير أن هذه الكتابة لنا يميزها عن كتابة عصر الظاهر سالفه الذكر ، لعله السبب فى اكتسابها بهاء ورونقاً جديرين بكتابة رسمية كهذه .

إن ما بين هذه الكتابة الرسمية والكتابة المؤرخة ٤١٤ هـ من شبه يدعو إلى كثير من التفكير ، ويكاد الإنسان يذهب فى ظنه إلى أن صانع هذين النقشين شخص واحد ، اشتغل بصناعة النقوش الفذة فى عصر الظاهر ، وشهد حكم المستنصر الطويل المضطرب وخدم بقنه الممتاز وزبره بدر الجمالى فى فترة هادئة من فترات حكم هذا الخليفة التمس ، أو أن صانع هذا النقش التآريخي أحد تلاميذه الذين رسموا خطاه - ولم يكن فى مقدورنا أن نذهب إلى مثل هذا لو أن كتابة هذا النقش كانت وثيقة الصلة بنقوش العصر الدارجة التى نتخذها مادة لهذا البحث ، لكن الخصائص الأسلوبية التى يتميز بها تجعلنا لا نطمئن إلى عقد مقارنة بينه وبين الكتابات الشاهدية ، السابق منها ، والمعاصر ، واللاحق له .



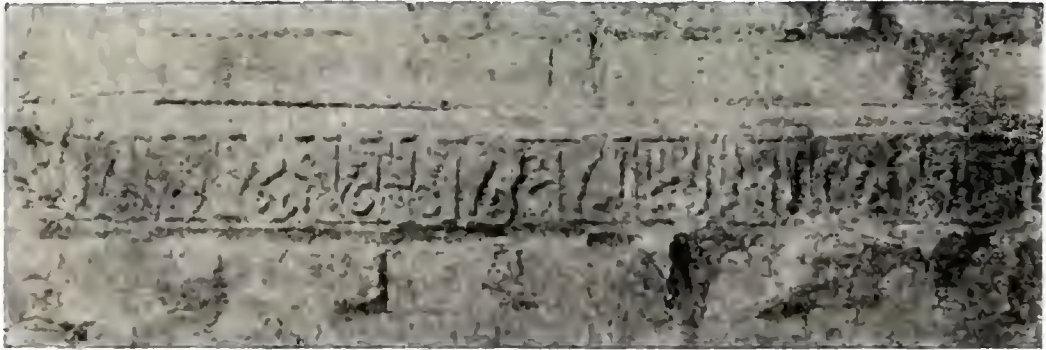
شكل (٥٠) كتابة اللوح التآريخي لعمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى

وقد يكون السبب فى ذلك هو اللين الذى يفرق هذه الكتابة عن كتابة عصر الظاهر المؤرخة ٤١٤ هـ ، نتيجة ميل العصر إلى الترطيب ، ذلك الميل الذى يتجلى من النظر إلى كتابات عصر المستنصر عامة ولاسيما النقوش منها فى البازات (شكل ٤٦) وليس هناك ما يدعو إلى الشك فى أن الكتابة التذكارية إجمالاً كانت مقبلة على عصر انتقال من الأسلوب اليابس الشديد الجفاف إلى أسلوب آخر أكثر ليناً وترطيباً ، ولقد ظل الخط اليابس فى الاستعمال إلى ما بعد ذلك بزمان متجاوزاً منتصف القرن السادس الهجرى ، ولا نجد أنفسنا بحاجة إلى تناول حروف هذا النقش بالوصف ، وحسبنا أن نقول أنها من هذه الناحية وثيقة الصلة بمحروف النقش المؤرخ ٤١٤ هـ (شكل ٤٥) مع ترطيب وتوسيع مدركين - وكلاهما تطور طبيعى لكتابة القرن الرابع الهجرى .

وكتابة هذا النقش التآريخي لا تشبه أسلوب الكتابات الإفريقية التى نرى منها مثلاً طيباً فى كتابة الحراب المستنصرى بالمسجد الطولونى ، وهى ليست الكتابات الإفريقية المرصنة البارزة التى تملأ العين وتمتثلط بمناصر زخرفية نباتية غاية فى التنوع والابتداع ، بل هى على خلاف ذلك مرفعة الحروف ، رشيقة على الرغم من بساطتها ، تدعو إلى الإعجاب .

كتابة على الحائط الشمالى من سور القاهرة من عصر المستنصر مؤرخة ٤٨٠ هـ .

وهذا إفريز من الحط السكوفى الرائع كشفت عنه إدارة حفظ الآثار العربية فى القاهرة ، ويرجع الفضل فى تمتع هذا الجزء من سور القاهرة المتيد بالنور بعد ظلام طويل كاد يذهب بعماله المعارية والكتابية إلى الأستاذ كرزويل ، ولئن اغتبط بهذا محبو العمارة الإسلامية ومن يهمهم أن يعود هذا الإفريز فىرى النور مع هذا الجزء من السور الذى طال اختفاؤه ، فليس بأقل من هؤلاء وهؤلاء اغتباطاً بحوالفن الكتابى ، فهذا الإفريز الذى يظهر الآن للعيان لا يكاد يضارعه فيما نعتقد إفريز كتابى آخر من العصر الفاطمى كله ، (شكل ٥١) .



(شكل ٥١) جزء من كتابات سور القاهرة قرب باب الفتوح

ومن الحق أن نقول فى هذا المجال إن شريط الكتابة الذى يرى على الواجهة الشرقية لبنة المنارة الجنوبية للجامع الحاكمى ، وهو يرجع إلى عصر تأسيس الجامع سابقاً لهذه الكتابة ، وكذلك إفريز الكتابة على واجهة جامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ، وكتابته لاحقة لهذه الكتابة ، يقتربان من هذا الإفريز من ناحية ، ويتمدان عنه من ناحية أخرى : يقتربان معاً من هذا الإفريز من حيث طريقة الإنفاذ ، فالكتابة فيهما مثل الكتابة فى هذا الإفريز تفر فى الحجر الشديد الصلابة بطريقة القطع العميق الدور ، ويتمدان عنه من حيث الجودة ، فهما وإن كانا فى ذاتهما لا يفخر به فن صناعة الأفريز الكتابية ، إلا أنهما دون هذا الإفريز على كل حال .

وتتسم هذه الأفريز الثلاثة بلفظ الحروف ، ووضوح رؤيتها عن بعد ، وزخرفة الفراغ الحادث فوق بعض الحروف بالفروع أو الورقات النباتية التى تنبعث من رؤوس الحروف أو من القوائم القصيرة .

وكتابة هذا الإفريز ، وإن كانت فريية الزمن من كتابة اللوح المثبت فوق الباب الشرقى للجامع الطولونى الذى يؤرخ لعمارة بدر الجمالى بالجامع المذكور ، إلا أنهما يختلفان جودة بحيث لا تقاس أحدهما بالآخرى ، والقليل من الشبه الأسلوبى بينهما يكاد ينحصر فى حرفى الميم والتطرفة والميم المبسوطة والجيم المتوسطة الرطبة الجهة المنتهية على نحو يستلفت النظر ، كما فى كلمة « أبو النجم » ، على أن كتابة بدر الجمالى بالجامع الطولونى فى مجموعها بسيطة خالية من الزخرف ، كثيرة الشبه بنقوش العصر الشاهدية ، وهى يمكن أن تقارن بالنقش المرقوم ٦٧١٨ فى سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة المؤرخ ٤٨٤ هـ ، وبالنقش المؤرخ ٤١٤ هـ المرقوم ١٢٤٤ فى سجلات المتحف المذكور .

يوجد هذا الإفريز على الحائط الشمالى من السور الذى أنشأه بدر الجملى ممتداً من باب الفتوح ودائراً حول الضلعين الغربى والشمالى من بدنة المنارة الشمالية ، وحروفه فيها قبل المنارة أصغر منها فيما يلى ذلك ، على أن الكتابة فى الشقين مما تسهل رؤيته من بعد ، وتتمايز فى مجموعها بالبساطة والرونق وحسن الإنفاذ وملاحة الأسلوب الكتابى .

وألفات هذه الكتابة المبتدأة ينعدم فيها العقف المألوف فى أسافل الألفات اليابسة ، وألفاتها المختمة تهبط عن مستوى التسطيح ، فتظهر فيها الزائدة النبطية التى اختفت من الكتابة العربية منذ زمن أكثر تبكيراً ، ويرى ذلك فى كلمة (ما بين) ، والباء المبتدأة والتاء والياء المتوسطة جارية على مألوف مثيلاتها فى هذا العصر ، والتاء المتطرفة قصيرة الانبساط كما فى (صلوات) ، والجيم المبتدأة وأخواتها وكذلك المتوسطة مرطبة مشاة الجبهة كما فى (خلفهم) لا تكاد تفترق عن مثيلاتها فى الكتابات المعروفة من هذا العصر ، والدال وأختها قد تغطان كما فى (ذا) ، وقد لا تعرضان كما فى (الذى) وقد تشبه شكله الدال شكله الكاف كما فى كلمة (ذا) ، وقد تنسكب شكله الكاف فوق انبساطها العلوى كما فى كلمة (عنده) ، والراء ترى قليلاً فى كتابة هذا الإفريز مرطبة كما فى كلمة (بدر) ، وأكثر ما ترى يابسة مزواة كما فى (الطاهرين) و (كرامته) والسين متعددة الأسنان كما فى (سنة) و (سلام) ، والشين فى (يشفع) متساوية الأسنان ، إلا أن بها نزولاً عن مستوى التسطيح بين السنة الثانية والسنة الثالثة ، وذلك نوع من الزخرف المألوف فى الخطوط الفاطمية ، والصاد مرسومة على شكل شبه المنحرف ، والظاء على غرارها ، ولكن قائمها قد ثنى فوقها كما فى (حفظهما) ، وقد يستلقى قليلاً مع تنبيه من أعلاه ، والعين المبتدأة جارية على مألوفها فى كتابات العصر ، والعين المختمة صغيرة العراقة كعادتها كما فى (يشفع) ، ويملاً الفراغ الحادث فوق السين زخرف تماثلى مكون من فرعين نباتيين تبرز منهما ورقات نباتية ، وبرأس هذه العين جفاف شديد ناشئ من معالجتها معالجة هندسية بحت ، بإنفادها على هيئة تقرب من شكل العين ، والقاء والقاف جاريان على مألوفها فى خطوط العصر ، ترتكزان فى حالة التوسط على قائم قصير . وبهما من أعلى ذلك التعريف المعروف ، والكاف لا تجارى الدال على ما هو مألوف من شدة تشابههما فى الخط اليابس ، فهى ترى هنا بسيطة لا تعدو شكلها ثلاثة أرباع الإفريز كما فى (الأكرمين) فى حين تصل شكله الدال فى كلمة (ذا) وكلمة (بدر) إلى نهايته ، واللام على مألوفها فى كتابات العصر ، سوى أنها تسقط عن مستوى التسطيح لتتصل بما بعدها من الحروف على شكل تقويس زخرفى ، كما فى (خلفهم) و (الذى) ، والميم المبتدأة كبيرة نوعاً ، محرفة من أعلا ، مدورة من أسفل ، وهى والميم المتطرفة والواو ، دون غيرها من الحروف ، منفذة فى هذا الإفريز بطريقة التخطيط المزدوج التى أشرنا إليها فى مكان آخر ، والميم المتطرفة المفردة أو المركبة مبسوطة كما فى (القيوم) ، ومن الميم المتطرفة نوع جديد غير مألوف فى كل الكتابات الفاطمية تعالج فيه عراقة الميم معالجة عراقة الجيم المفردة كما فى كلمة (سلام) ، وترى الميم التى من هذا النوع عادة قبل واو بحيث يتكون منهما شكل تماثلى ، والنون مرطبة كما فى (ما بين) وجافة مربعة كما فى (الأكرمين) وهى فى حالة التوسط قد تبلغ فى علوها مبلغ الألف واللام طولاً ، كذلك الباء المتوسطة ، والهاء فى حالاتها المختلفة تتمتع فى هذا النقش بتنوع فى الأسلوب يدعو إلى الإعجاب حقاً ، فمنها المدورة والمثلثة التى على شكل نصف الدائرة ، يشقها جميعاً خط منثنى انثناء بسيطاً أو مركباً — انظر الهاء فى (هو) وفى (أيديهم) وفى (خلفهم) وفى (حفظهما) ، والواو مرطبة قصيرة العراقة وتوجد من « اللام ألف » أنواع تتراوح بين البساطة — كما فى (الأئمة) ، والزخرف — كما فى (ولا نوم) ، وهى هنا تبلغ من الجمال درجة فائقة — والباء

للتوسطة والمبتدأة وما في معناها قد تطول حتى تسامى الألف واللام ، وقد تقصر كألوفها ، أما الياء المتطرفة أو المفردة فهي في مجموعها صغيرة بالنسبة لبقية الحروف ، جافة الرأس ، مرطبة العراقة ، تنتهي عادة بترفيع .

وهذه الكتابة مكونة من آية الكرسي (قرآن — سورة البقرة ، آية ٢٤٤) ونحمل اسم « السيد الأجل أمير الجيوش » سيف الإسلام وناصر الإمام وكافل قضاة المسلمين وهادي دعاة المؤمنين ، أبو النجم بدر المستنصرى ، كما تحمل اسم الخليفة المستنصر ، والعبارة الشيعية المعروفة (على ولي الله) ، وفي نهايتها تأريخ صريح هو سنة ثمانين وأربعمائة .

الفصل السادس عشر

نقوش من القرن السادس الهجرى

- كتابة على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة ٥١٦ هـ —
- نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ — كتابة الجص فى مسجد الصالح
- طلائع بن رزىق ٥٥٥ هـ .

كتابة الواجهة بجامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ٥١٩ هـ

هذه الكتابة المنقورة في الحجر (شكل ٥٢) تكون إفريزاً يحل محل قمة الواجهة ، بعضها فوق الباب والبعض الآخر فوق الحنية التي تحل الواجهة إلى يسار الداخل ، أما الجزء الأول من هذه الكتابة فمنقور في الحجر بطريقة القطع المستدير على نحو ما يرى في بدنة النارة الجنوبية بالجامع الحاكى — ويكاد الجزء الثانى الذى يزخرف قمة الدخول الواقع إلى اليسار يشبه في طريقة قطعه كتابات الجص في الجامع الأزهر ، وكتابة المقصورة في الجامع الحاكى ، وهى طريقة القطع الرأسى .



شكل (٥٢) نقوش كتابية على واجهة الجامع الأقمر بالنحاسين بالقاهرة . مؤرخة ٥١٩ هـ

أما العنصر الكتابى فهو بعينه العنصر الكتابى المتطور في مصر في القرن السابق ، والذي نرى أمثلة منه في كتابات الأزهر الأولى وكتابات الجامع الحاكى ، وهذه العناصر الكتابية كثيرة الشبه بكتابات العصر الشاهدية الجيدة (أنظر الكتابة للمؤرخة ٤٩٥ هـ ، شكل ٤٩ واللوحة ٣٥) ، ولهذا لا نجد أنفسنا مضطرين إلى وصف هذه الكتابات من الواجهة الكتابية ، بل نكتفى بالإحالة إلى ما سبق من كتابات الأزهر المبكرة وكتابات الحاكم والكتابة الشاهدية للمؤرخة ٤٩٥ هـ سالفة الذكر .

وحسبنا فيما يختص بالزخارف أن نقول إن كثيراً من العناصر الزخرفية في هذه الكتابة يشبه العناصر الزخرفية في كتابات الأزهر المبكرة والمحراب القديم وفي القبة الفاطمية بالجامع المذكور وفي المقصورة بالجامع الحاكى ، فتقوم هذه الزخارف كلها أفرع نباتية مخرج من قمم الحروف لتحلل الفراغ السكّان بينها ، وفي هذه الكتابة كما في كتابة المحراب القديم بالجامع الأزهر توجد بعض الزخارف القرينية التي أخصها الورقة ذات الثلاثة (بتلات) التي تنبث من الطرف المملوء للحروف القائمة القصيرة كما في حرف اليا ، مثلاً من كلمة « أمير » (أنظر مارسه ج ١ شكل ٩٣) ، ومن الظواهر الأجنبية ظاهرة التخطيط الزوج العروف عن الفن الأموى العربى وعن فنون المغرب إجمالاً ، وذلك كله مشاهد في الجزء المنقور فوق بروز الدخل .

هذا وزخارف الشق الثانى من الإفريز (وهو الشق الواقع إلى يسار الداخل) أبسط في مجموعها ومن حيث طبيعتها وطريقة إنقاذها .



(شكل ٥٣) سرّة تحتوى على نقوش كناية فوق مدخل الجامع الأقصر ، مؤرخة ٥١٩ هـ .

من القرن السادس الهجرى - نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ١١٥ × ٤٨ سم
(٣) جهة وروده : غير معلومة .

يقع هذا النقش (شكل ٥٤) في خلافة الحافظ الفاطمى (٥٢٤/٥٤٤ هـ) ، كتابته من النوع البارز للعرض ، قليلة التناسب ، لا تتصف في مجموعها بالجمال ، لأنها تفقد شيئاً كثيراً من أصول الخط اليايس ، فهذه العين البتداء في كلمة أغفر (سطر ١) واليم البتداء والتوسطة والتطرف السبلة ، والهاء التطرفة والحاء المرطبة رطيباً مميأ في كلمة (خالدين ، سطر ٥) لا تمتشى كلها مع أبسط قواعد الخط اليايس ، وهى مع ذلك تحتفظ ببعض أصول هذا الخط على نحو ما عرف عنه في العصر الفاطمى ، بشئ غير قليل من المبالغة في ذلك :

١ - الفاء المتوسطة المرتكزة على قائم فوق حط التسطیح .

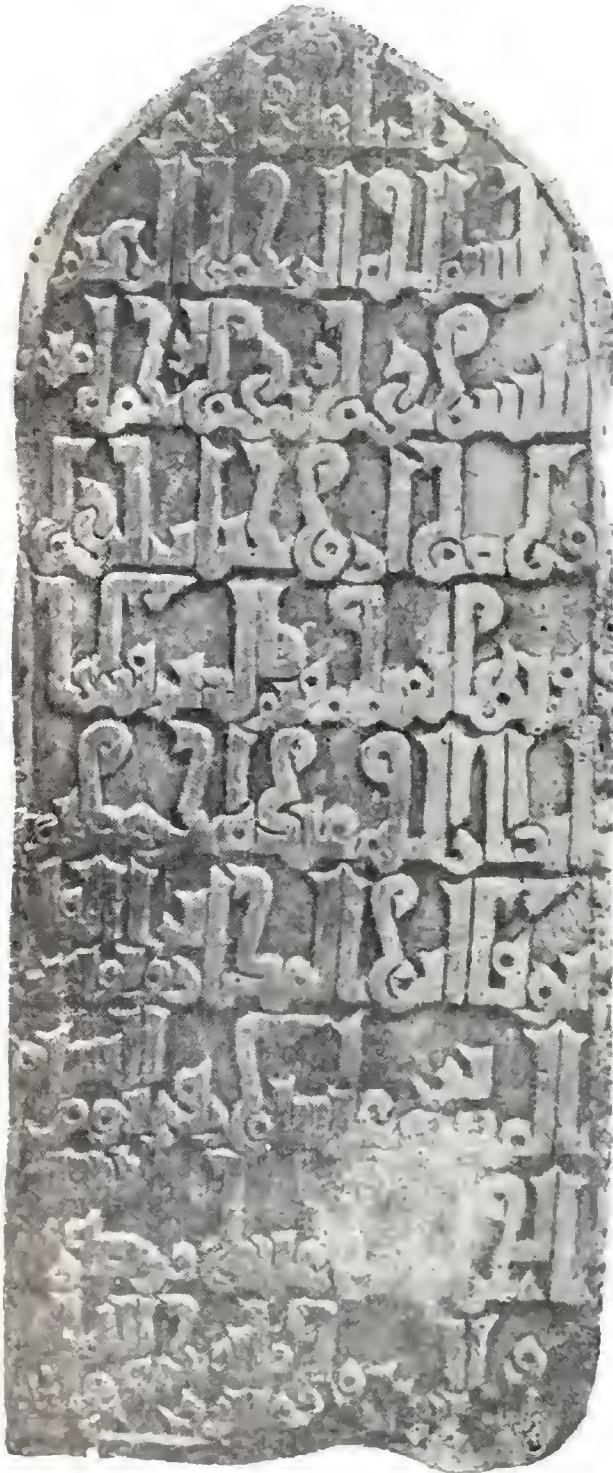
٢ - عقف اللام المتوسطة في لفظ الجلالة عقمأ مرطباً جهة اليسار .

٣ - جمع عرافة الواو التطرفة جمعاً ينتهى فوق تدويرها ثم الصعود بها في شكل قائم ، ثم عقف هذا القائم جهة اليسار ، وإنهاؤه بتمريض محرف .

٤ - جمع عرافة الواو المفردة إلى ما يقرب من قمة تدويرها ، ثم الصعود بها في إمالة مرطبة جهة اليسار ، ثم عقفها عقمأ مرطباً عند أعلاها جهة اليمين ، ثم إلى أسفل ، ثم إلى يسرة .

٥ - تضفير الهاء تضفيراً لم تألفه من قبل ، وخروج قائم من نقطة شقها يعقف ذات اليمين ، على نحو ما تعقف الطوالع جميعها في هذه الكتابة .

(١) رقم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

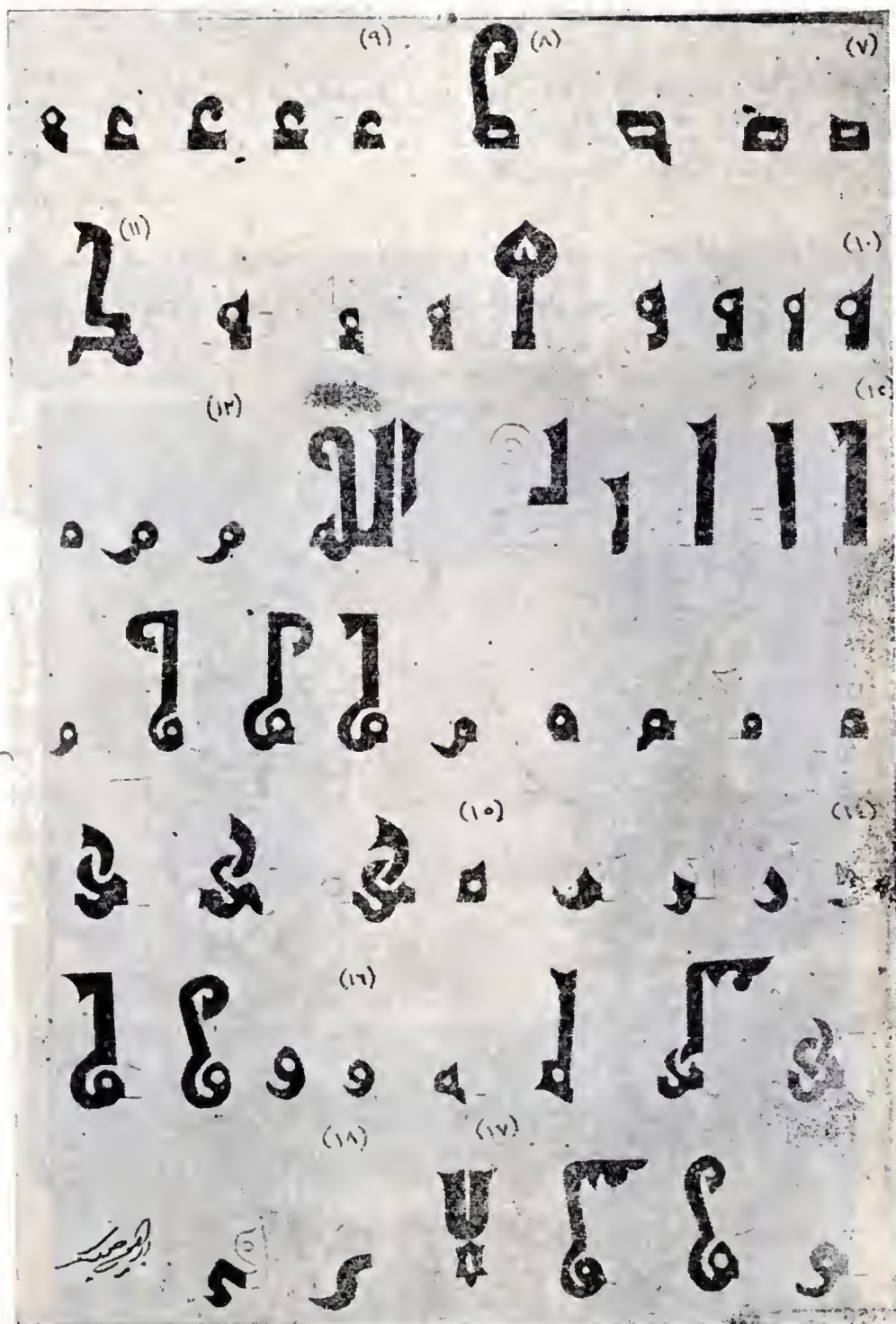


شكل (٥٤) نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ - رقم ٩٨١٠
في سجلات شؤنهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

- ٦ - عطف الألفات وما في إلحكمها كقائم الواو وقائم الهاء عتفاً مجففاً أو مرطباً لا يخلو من الزخرف على كل حال .
 ٧ - تحول الانكباب الذي أدركناه في جهة الجيم وأخوانها إلى شبه قائم تستدير نهايته في انكباب يسير .
 ٨ - سقوط بعض الحروف عن مستوى التسطيع .
 للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٦] .



اللوحة رقم [٣٦] -- تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٥٣٠ هـ



الأشرطة الكتائية في مسجد الصالح طلائع بن رزيق - المؤرخة ٥٥٥ هـ

تدور هذه الأشرطة (شكل ٥٥) حول العقود في رواق القبلة ، وكانت فيما مضى تدور حول الشبايك الجانبية في الحائطين الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى ، ولا تزال منها بقية تشاهد في بعض المواضع حول ثلاثة شبايك على يسار الداخل من الباب المقابل للقبلة .

وهذه الأشرطة الكتائية قليلة العرض ، كثيرة الازدحام بالناصر الكتائية والترخيفية ، والمادة الكتائية فيها غالبية غلبة تسترعى النظر ، ولا شك في أن هذا الازدحام كان مما يلذ لعين رجل الفن للمسلم وعين الناظر في فنه .



شكل (٥٥) الأشرطة الكتائية التي تدور حول العقود في جامع الصالح طلائع بن رزيق - ٥٥٥ هـ

وقلة عرض الأشرطة في مسجد الصالح طلائع أدت بطبيعتها إلى الاختزال في طول الحروف الطالعة ، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف على غير ما هو مألوف في كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم ، من وضوح التفاوت بين أطوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف ، وهى من هذه الناحية كبيرة الشبه بكتابات « آمد » المؤرخة ٥٥٠ هـ إلا أنها لا تبلغ من الجمال مبلغ المكتابات الآدمية على كل حال .



تحلية الفراغ بفروع نباتية وورديات بطريقة الخطوط الزدوجة
من جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى — المقارنة

وكتابات هذه الأشرطة التى نعالجها من النوع البارز المقطوع فى الجص بطريقة القمع الرأسى ، وهى متأثرة بتقاليد الكتابة الفاطمية فى القرنين الرابع والخامس الهجريين .

والواقع أنه لا توجد كتابة شاهدة معاصرة لكتابة هذه الأشرطة بينها وبين هذه الكتابة صلة ، فشمها قليل بكتابة الشاهد المؤرخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٤) .



جزء من شريط كتابى من ديار بكر ، حوالى منتصف القرن السادس الهجرى

والذى يستخلص من ذلك أنه كانت للكتابات الإفريزية ، على ما يظهر ، تقاليد فنية خاصة تخالف تقاليد الكتابات التذكارية الشاهدة الجافة التى بدأت فى هذه الحقبة من الزمن تنزل عن كثير من أصولها وتسلم القيادة للخط اللين ، كما يمكن أن نستخلص منه أيضاً أن الكتابات الإفريزية بقيت لأغراض تجميلية تستعمل فى تحلية دوائر العقود فى المساجد ، مجاوزة منتصف القرن السادس الهجرى .

ونمة من الأسباب ما يبعث على الظن بأن مصر في ذلك الوقت كانت قد تأثرت إلى حد ما بفنون الأناطقة ، وبالأخص في الأشرطة الكتابية الزخرفية ، كما أخذت عن الأناطقة طريقهم الخاصة في الكتابة بأسلوب لين ، ومنذ هذا الحين أخذت الكتابة اللينة تلعب دورها في مصر حتى قدرت لها السيادة الكلية في العصر المملوكي .

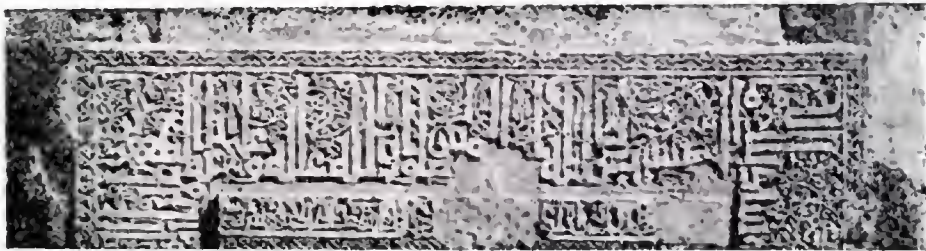
على أن هذه الكتابة رغم احتفاظها بالخصائص الشريطية في القرنين الرابع والخامس ، لا تكاد تعتبر تطوراً إلى ما هو أحسن ، إذ هي دون كثير من الكتابات الإفريقية المعروفة ، خير منها وأكثر جريئاً على أصول الكتابة الشريطية ما يرى في جامع الحاكم في المقصورة ، وفي الإفريز الدائر بأسفل السقف وحول العقود يرواق القبلة ؛ وزخارف كتابات المقصورة في الجامع الحاكم غاية في الإبداع إذا قورنت بزخارف هذه الكتابة ، فهي في المقصورة عنصر واضح يحل الفراغ الناشئ من تفاوت ارتفاع الحروف ، وهي في مقصورة الجامع الحاكم أفرع نباتية ذات وريقات تخرج من أطراف الحروف وتكون زخرفة متكررة تكرر منتظماً ، ومثل ذلك يقال عن زخارف الأفاريز الجصية التي تلاحظ فيها رغبة المزخرف في ملء الفراغ بالفروع النباتية والوريقات بطريقة الخطوط المزدوجة .



الزخارف النباتية التي تحل الفراغات في أشرطة مقصورة جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي - القاهرة

على أن الملاحظ أن الزخارف النباتية التي تصحب الخط في الأشرطة قد ازدادت على الزمن تعقيداً وقل وضوح ابتدائها وانتهائها ، وأصبح هم منفذها في القرنين الخامس والسادس أن يملأ بها الفراغ على قلة مساحته ، كما يرى في الإفريز الكتابي الذي يدور حول المحراب المستنصرى بالجامع الطولوني ، وكما يشاهد في الأفاريز الكتابية في ديار بكر ، وقد دعا إلى ذلك فيما نعتقد ميل صناع هذه الأشرطة إلى تغليب العنصر الكتابي وشغل معظم الفراغ به .

والأشرطة التي نعالجها مثال طيب لرغبة الزخرفيين الكتابيين في تغليب العنصر الخطي على ما عداها ، وزخارفها النباتية ليست من الجمال في شيء — لا يكاد الإنسان يتميز بخطط سيرها ، ويرجح أن يكون المزخرف قد قصد بها إلى شغل الفراغ القليل المتخلف ، وهي تبدو كأنها ليس لها اتصال بالحروف ، ومن ثم فهي زخارف نباتية ميتة ، ليس فيها شيء من حيوية النبات ، وهي إلى القش أقرب منها إلى النبات ، وهي تمت إلى الفن المعروف بفن « الركوكو » بصلة وثيقة .



رأس المحراب المستنصرى بالجامع الطولوني - زخارف نباتية عملاً الفراغ
لا تكاد تعرف بداياتها ونهاياتها - القاهرة

وتمتاز هذه الكتابة بترايط الألف واللام المتجاورتين ، وبالسقوط المقوس عن مستوى التسطيح ، ويغلب ذلك الترابط في بداية الكلمات ، بحيث يتصل الحرف الأول بالحرف الثاني بهذه الطريقة ، فضلاً عن شيوع هذه الظاهرة في أماكن أخرى من الكلمات ، كما تمتاز بانكسار اللام الثانية في لفظ الجلالة نحو اليسار بزاوية منفرجة ، وباستقرار الفاء المتوسطة على قائم مرتكز على مستوى التسطيح ، وبالفاء المتدأة المحرفة الرأس المعتدلة القفا ، وبالهاء المضفرة التي يظهر فيها المزخرف براعة نادرة في التعقيد والترابط ، وبالعراقات المرفعة الطرف في الراء والنون ، أو المعرضة الطرف كما لو كانت قد انتهت بصدر القلم ، وبتدوير رأس الميم أو ثلثة تليثاً مرطباً ، وبإنهاء انبساط الميم بإنهاء معرضاً ، وبإلحاق قائم يشبه الألف بنهايات الحروف كالنون والميم ، يرتكز عادة فوق نهاية العراقة ، الغرض منه ملء الفراغ وإحداث نوع من التوازن الفني ، وتفصيلها الكتابية وصفاتها لا تخرج في مجموعها عن أساليب الكتابة في القرنين الرابع والخامس على الجص والخشب .

ملاحق

٦ الملحق الأول : فى الشكل والمعجم — التصحيف والمعجم
تفصيل طريقة المعجم والشكل — «وثائق مورتز» تؤيد رأى
صاحب صبح الأعشى .

* الملحق الثانى : فى اللواحق الزخرفية والزخارف الكتابية
الحروف التى لحقتها زخارف فى النقوش المصرية — العرب
والفن الكتابى — نشأة الفن الكتابى الزخرفى فى مصر —
بين فلورى ومارسيه — طبيعة الزخارف الكتابية .

الملحق الأول

في دخول النقط والشكل على الكتابة العربية

المعجم والشكل :

كانت الكتابة العربية الجاهلية عارية عن النقط خالية من الشكل ، شأنها في ذلك شأن الأم البطية التي اشتقت منها . ولم يكن العرب الجاهليون في حاجة إلى ضوابط النقط والشكل لمكانهم من العربية ، ولا غرو فالعربية لغتهم وهم سادتها للملكون لزمانها ، يقرأونها كما يتكلمونها صحيحة بالسليقة والطبع .

غير أنه لما جاء الإسلام ونزل القرآن بلغة العرب ، ودون بحروف كتابتهم ، وخيف على كلام الله المقدس من التصحيف وشبه اللحن ، وجد من الضروري أن يدخل المعجم والشكل على الكتابة العربية مخافة التصحيف والتحريف . وتروى المصادر أن نقط المصاحف وضبط العربية كان على يد أبي الأسود الدؤلي بأمر من زياد أمير العراق (٥٦٧ هـ)^(١) ، والمراد بالمعجم هنا « النقط » أي تمييز الصور المتشابهة من الأبجدية العربية بنقطها ، حتى تتبين الباء من التاء من النون من الياء ، وتتضح الجيم من الحاء من الخاء ، والذال من الراء من الزاي ، والسين من الشين ، والفاء من القاف . (وكان المعجم بالسواد أي بنفس المداد الذي يكتب به) وكان الشكل الأول « نقطاً دائرية » فوق الحرف أو تحته أو بين يديه ، بصيغ يخالف لون المداد الذي يكتب به^(٢) .

ومما لاشك فيه أنه النقط بمعنى المعجم ، أو تمييز الحروف المتشابهة الصور ، كان قد لحق كثيراً من الحروف قبل أن ينصرم القرن الأول الهجري ، تؤيد ذلك الوثائق التي عثر عليها من ذلك القرن ، فحروف الباء والتاء والياء على اختلاف مواضعها في الابتداء والتوسط والانتها (فيما عدا الياء المتطرفة) كلها عجمت (نقطت) في القرن الأول ، وكذلك الجيم والحاء والشين والضاد ، والقاف التي عجمت بنقطة من أسفلها ، بينما ظلت الفاء من غير نقط ، وآخر حروف عجم هو التاء الربوطة - وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة ٩١ هـ ، وعملة مؤرخة ٨٥ ، ٨٦ هـ ، ونقوش في قصر خاران مؤرخة ٩١ هـ ، يذكرها «مورتنز» في مقال له عن الكتابة العربية ، وقد درجت الحروف التي حقها النقط في سبيل التمييز حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضح شخصيته ، وغدا على ما راه الآن في زمن يصعب تحديده ، يرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون الثلاثة الهجرية الأولى على أكثر تقدير .

أما الشكل أو العلامات الأعراية التي استعارها العرب عن السريان ، فهي بدورها قديمة . وبذكر أنها وقعت في

(١) العسكري (ابن سعيد) التصحيف والتحريف (باب قبج التصحيف وبشاعته) ص ٨ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى : ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ — السيوطي (جلال الدين) : الإتيان في علوم القرآن ج ٢ ص ١٧١ (المطبعة الأزهرية ١٣١٨ هـ) .

وصبح الأعشى : ص ١٥٦ ، ١٥٧ — والسيوطي : الإتيان ج ٢ ص ١٧١ .

خلافة معاوية ، وبأمر من زياد أمير العراق الذي كلف أبا الأسود (حوالى ٧ ، ٥) بوضع النحو^(١) .

وكانت طريقة أبي الأسود فى ذلك أن استحضر كاتباً وأمره أن يتناول المصحف ، وأن يأخذ صبغاً يخالف لون المداد الذى كتب به المصحف ، فإذا فتح أبو الأسود شفتيه بالحرف نقط نقطة واحدة بالصيغ فوق الحرف ، وإذا رآه قد خفضهما نقط نقطة واحدة تحت الحرف ، فإذا ضمهما جعل النقطة بين يدي الحرف (على خط استواء الكتابة) فإن تبع الحرف غنة (تنوين) نقط نقطتين أمام يدي الحرف على خط استواء الكتابة ، ففعل الكاتب ذلك حتى أتى أبو الأسود على آخر المصحف^(٢) .

والآراء غير متفقة على تحديد الوقت الذى لحق فيه النقط والشكل بالكتابة العربية ، غير أنه ثبت من ملاحظة كتابات القرن الأول الهجرى التى دونت على الورق أن ذلك القرن لم ينقض قبل أن يشيع استعمال النقط لتمييز الحروف المتشابهة ، وبقيت الكتابات التذكارية على الأحجار والسكة بدون نقط ، وظلت على ذلك الحال حتى غلبت الكتابات اللينة المنقوطة .

ولم يستطع «مورتر» أن يحزم برأى فيما يختص بالوقت الذى دخل فيه الشكل على الكتابة العربية^(٣) ، غير أنه يرى أن ذلك كله على الأرجح فى القرن الثانى ، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت المصاحف التى تحتوىها مجموعة مورتر والتى ينسبها هو إلى القرن الثانى بل والقرن الثالث ، غير منقوطة ولا مشكولة ، وقد يكون ذلك راجعاً إلى كراهة الصحابة والتابعين نقط المصحف أو شكله ، وإلى وحرصهم على تجريده من النقط والشكل احتفاظاً برسم المصحف الأمام^(٤) .

وللرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت فى الحلقات الأولى من القرن الثانى ، إذ يذكر مورتر أن النقط التى كانت ترسم بالحمرة أو الصفرة أو الخضرة على شكل دوائر صماء أو دوائر مفرغة للدلالة على الحركات الإعرابية قد استمضت عنها حوالى هذا الوقت بنظام جديد هو الشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرفه الآن ، وذلك رغبة فى التفريق بين النقط والشكل وزيادة فى الإيضاح .

ويرجعون أن الذى أخرج هذه الحركات على صورة شرط رفيعة ، هى أشكال مستطيلة مستقلة ترسم بسن القلم ، هو الخليل بن أحمد الفراهيدى فى بواكير القرن الثانى الهجرى^(٥) ، ومنذ ذلك التاريخ شاع النقط والشكل بطريقة المحدثين (بطريقة الشرط أو الجرات العلوية والسفلية وعلامات التنوين الاصطلاحية المعروفة) ، وللعرب آراء متعارضة فى النقط والشكل ، فمنهم من يرى فىهما مسبة للمكتوب إليه وانتقاصاً من قدره^(٦) ، هذا بينما يمدح الأنعام كثيرون ، منهم من

(١) الفهرست ص ٤٠ .

(٢) صبح الأعشى ص ١٥٦ ، سطر ١٣ وما بعده .

(٣) — الإفتان ج ٢ ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

— والإفتان ج ٢ ص ١٧١ ، ١٧٢ . قول ابن مسعود « جردوا القرآن » أى جردوه فى التلاوة = (لا تخاطوا به غيره) أو جردوه من النقط والتشعير .

(٤) كان المصحف الإمام (مصحف عثمان بن عفان) غير منقوط .

(٥) الإفتان — ج ٢ ص ١٧١ .

(٦) الصولى — أدب الكتاب ، ص ٥٧ « كره الكتاب الشكل والإعجام (النقط) إلا فى المواضع المتبسة » .

دفعهم الحرص على سلامة القرآن إلى تحييده ، لأنهم رأوا فيه عصمة للغة وسبيلا إلى صحة الأعراب (١) .

٢ — تفصيل طريقة العجم والمكمل :

الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفاً : الباء والتاء والثاء والجيم والحاء والذال والزاى والشين والصاد والظاء والعين والفاء والقاف والنون والياء ، والحروف العاطلة أو المهملات ثلاثة عشرة : الألف والحاء والذال والراء والسين والصاد والطاء والعين والكاف واللام والميم والهاء والواو — والمعروف أن الشكل جاء مع الأعراب كيفما جرى ، وينقسم إلى السكون أو (الجزم) والفتح (النصب) والضم (الرفع) والجبر (الحفص) (٢) .

وكان المتقدمون يحملون الشكل نقطاً ، وكانوا يملون في شكل غالب السور إلى وضع نقط بصيغ مخالف للون المداد الذى كتبت به السورة ، فالحمرة كانت للحركات والتنوين والتشديد والتخفيف والسكون والوصل والمدة ، وكانت الصفرة للهمزة خاصة (٣) ، ورخص في رسمها بالسواد عندما اختلفت الصور وتباينت أشكالها فيما بعد .

واستعملت الخضرة أحياناً للابتداء بألفات الوصل ، ولم يستحب النقط بالسواد (٤) .

الضم :

يقول صاحب صبح الأعشى : والمتقدمون يحملون علامة الضمة نقطة بالحمرة وسط الحرف أو أمامه — فإن لحق حركة الضم تنوين ، رسموا لذلك نقطتين أمام الحرف ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين — أما المتأخرون فإنهم يحملون علامة الضمة واواً صغيرة (ُ) لما هو معروف من أن الواو علامة الرفع في الأسماء الخمسة ، ورسموها بأعلى الحرف ولم يحملوها في وسطه كيلا تشين الحرف بخلاف المتقدمين — فإن لحق حركة الضم تنوين رسموا لذلك واواً صغيرة مردودة الآخر (ُ) (٥) .

الفتح :

وللتقدمون يحملون الفتحة نقطة بالحمرة فوق الحرف — فإن تبع حركة الفتح تنوين جعل نقطتين ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين .

وللتأخرون يحملون علامتها ألفاً مضطبعة (َ) ويسمونها نصبة ، ويحملون حالة التنوين خطتين (شرطتين) مضطبعتين

(١) الإتيان — ج ٢ ص ١٧١ ، « نقط المصحف وشكله مستحب لأنة صيانة له من اللحن والتحريف » .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٥٨ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

من فوق الحرف (̣) وكان المتقدمون يحملون لذلك نقطتين من أعلى الحرف (١) .

الكسر :

وكان المتقدمون يجعلون علامة الجر نقطة بالحرمة تحت الحرف — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك نقطتين أسفل الحرف .

والتأخرون يجعلون الكسر شظية من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجر في الأسماء الخمسة ، ورسموا الشظية خفزة (ِ) ولم يخالفوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف محلها — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خفزتين من أسفل الحرف (ِ) ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين (٢) .

المكسرة :

والتقدمون يحملون السكون جرة بالحرمة فوق الحرف ، سواء كان الحرف للسكن همزة كما في قولك (لم يشأ) أو غيرها من الحروف كالذال من قولك (اذهب) — أما التأخرون فقد رسموا له دائرة تشبه الميم إشارة إلى الجزم — حذفت منها المراقبة تخفيفاً (٥) ، وسما تلك الدائرة جزمة (أي سكوناً) ، وحذاق الكتاب يحملونها جيم لطيفة بغير عراقة (٣) (ح) كما في تشكيل المصحف .

القسمير :

وقد ابتكره كتاب المدينة ، وكان أول الأمر يمثل بقوس هكذا — أو هكذا — وكان موضعه فوق الحرف المضاف أو تحته ، ثم جعله التأخرون سيناً من غير عراقة (٤) (س) .

الهمزة :

وكان المتقدمون يحملونها نقطة صفراء ليخالفوا بها نقط الإعراب ، ويضعونها فوق الحرف — والتأخرون يجعلونها عيناً بلا عراقة (٤) .

وإذا كانت الهمزة مصورة لصورة حرف من الحروف ، كأن كانت ساكنة ، جعلت بأعلى الحرف مع نصب أعلاها ، وإن كانت مضمومة جعلت بأعلى الحرف مع رفعة (ضمة) أعلاها ، وإن كانت مكسورة جعلت بأسفل الحرف مع خفزة بأسفلها ، وربما جعلت بأعلى الحرف والخفزة بأسفله (٥) .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦١ .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ وما بعدها .

علامة الصلة في ألفات الوصل :

رسم المتقدمون لها جرة بالجرمة في سائر أحوالها^(١) ، وجعلوا محلها تابعاً للحركة التي قبل ألف الموصل ، وجعلها للتأخرون هكذا (ص) كما في شكل المصحف .

الوثائق تؤيد قول القلقشندي في طريقة العجم والشكل :

ولقد أمكننا بتدقيق النظر في مجموعة مورترز^(٢) أن نصل إلى الحقائق الآتية فيما يختص بنقط الكتابة وشكلها :

(أ) الكتابات المنسوبة إلى القرنين الأول والثاني غير منقوطة أو مشكولة [اللوحات من ١ - ١٨ من المجموعة المذكورة] .

(ب) لوحة ١٩ [من فوة] كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على طريقة المتقدمين التي تقدم وصفها ، وهي متراوحة بين القرن الثاني والقرن الثالث الهجري .

(ج) لوحة ٢٧ (صورة الرسائل وسورة تبارك) منسوبة إلى القرنين الثاني والثالث ، كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على النحو السابق .

(د) لوحة ٣١ (دار الكتب المصرية) كتابة من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بطريقة النقط المفرغة على النحو السابق ومنقوطة بطريقة الشرط القصيرة التي لاتزيد عن عرض القلم الذي يكتب به ، النقطة الواحدة (٠٠٠) ، والنقطتان هكذا (٠٠) .

(هـ) لوحة ٣٢ [مورترز] من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بنقط مفرغة على نحو ما سبقها — وتظهر في هذه الكتابة لأول مرة بعض علامات الشكل الحديثة ، مما يبعث على الاعتقاد بأن القرن الثالث الهجري كان عصر انتقال من الشكل بطريقة الشظايا إلى الطريقة الحديثة الباقية حتى الآن ، وتظهر بها الهزة عيناً محذوفة العراقة ، وهي مشكلة بطريقة الدوائر المفرغة على النحو القديم .

(و) لوحة ٣٦ [مورترز] من القرنين الثاني أو الثالث ، وفيها يظهر الشكل بالطريقة القديمة ، أي بطريقة الدوائر المفرغة ، والنقط بطريقة الشرط القصيرة كما في اللوحة [٣١] .

(ز) لوحتا ٣٧ و ٣٨ [مورترز] من القرن الثالث ، وهما مشكولتان بطريقة الدوائر وليس بهما إعجام (نقطة) .

(ح) لوحتا ٣٩ و ٤٠ [مورترز] من القرن الثالث أيضاً ، وهما مشكولتان على النحو السابق ، ويحتجى منهما النقط أو الإعجام ، وتبدو في مصاحف القرن الثالث فيما عدا اليسير منها ظاهرة غريبة ، هي خلوها من النقط .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٢) راجع « مورترز » : شتات أوراق المصاحف .

- (ط) لوحة ٤٥ [مورتز] من القرنين الثالث أو الرابع ، وهي منقوطة ومشكولة بطريقة القرن الثالث ، بمعنى أن الشكل مثبت بطريقة الدوائر المطمومة أو المفرغة ، والإعجام أى النقط بطريقة الشرط القصيرة كما فى اللوحة رقم [٣١] .
- (ى) لوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ [مورتز] من القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وكتاباتها منقوطة ومشكولة بالطريقة الحديثة ، ونوع الخط فيها أبعد عن الكوفي وأقرب إلى خط التحرير أو الخط النسخى العادى .
- (ك) ومنذ العصر المملوكى يشيع استعمال الشكل والنقط كما عرفهما المحدثون ، مقترنين بالخط النسخى وخط الثلث اللذين كتبت بهما معظم مصاحف المماليك^(١) .

(١) انظر مصحف السلطان شعبان المؤرخ ٧٤٨/٧٥٥ هـ — (١٣٤٧/١٣٥٤ م) والمصحف المؤرخ ٨٧٧٠ — (١٣٦٩ م) .

الملحق الثانى فى الزخارف الكتابية

- (أ) ثبت بالحروف التى لحقتها زخارف فى القرون الخمسة الأولى للهجرة .
(ب) فى الزخارف الكتابية عامة .

(أ) فى الحروف التى لحقتها زخارف فى النقوش المصرية :

منذ نهاية القرن الثانى الهجرى بدأت المحاولات الزخرفية الأولى فى الكتابات التذكارية فى مصر ، وأقدمها وأبسطها الاستمداد ذو النقوش (رقم ٧٤٧/١٥٠٦ المؤرخ ١٩٠ هـ - متحف) وبين الزخارف المبكرة التشجير ، وهو محاولة زخرفة نهايات الحروف القائمة والمنضجعة بما يشبه الفروع النابتة عند أول نجومها من السيقان (رقم ١١٩٣ المؤرخ ١٩١ هـ - متحف)^(١).

ومن الزخارف التى لا تفتأ تكرر زخرفة نهاية القائمى المتجاورين بزخارف ورقية ، أو فصية ، أو بما اصطلاحنا على تسميته فى مواضع من هذا البحث بالنفطيج المحرف ؛ ويرى النوع الأول من الزخارف فى معظم نقوش الحلقات الأولى من القرن الثالث (رقم ٣٠٠٣ المؤرخ ٢١٣ هـ - شكل ٣٨) كما يرى الثانى فى كثير من نقوش هذا القرن نفسه (رقم ٧٢٠٥ المؤرخ ٢٢٦ هـ - متحف) ، لوحة ١٠ (ورقم ٧٢٠٤ المؤرخ ٢٣٠ هـ - متحف) ويجمع النقش المرقوم ٣٠٨٧ المؤرخ ٢٣٦ هـ بين هاتين الظاهرتين الزخرفيتين معاً (شكل ١٧ ، لوحة ١١)^(٢).

ويشهد منتصف القرن الثالث الهجرى أروع أنواع الزخارف ألا وهى الزخرفة الورقية المتطورة إلى زخرفة «فصية» ، (النقش ٤٢٨٨ المؤرخ ٢٤٣ هـ - شكل ١٨ ، لوحة ١٢ * والنقش ٣٩٠٤ المؤرخ ٢٤٣ هـ ، الشكل ٢٠ ، لوحة ١٤ * والنقش ٧١٣٨ المؤرخ ٢٤٨ هـ - شكل ٢٤ ، لوحة ١٦ * والنقش ٣٣٧٧ المؤرخ ٢٥١ هـ - شكل ٢٦ ، لوحة ١٨) .

ويحتتم هذا القرن نوع جديد من الزخارف هو ثنى عراقات النون والراء والواو وما فى حكمها فوقها ، ومدهجهة اليمنى فوق استمداد حرف سابق فى شكل فرع نباتى ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار ، وتسود هذه الظاهرة نقوش القرنين الرابع أو الخامس كما يرى فى النقوش (رقم ٢١٢١/٣٥٧ - ٣١٦ هـ ، ورقم ٢٧٢١/٣٠٩ - ٣٢٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٣٥٥ - ٣٢٦ هـ ، رقم ١٢٣٦ - ٣٦٧ هـ ، رقم ٢١٥٠/١٤٦ - ٤٢٠ هـ ، رقم ٦٧١٨ - ٥٤٨٤ هـ ، رقم ٦٧١٦ - ٤٩٥ هـ)^(٣) ، كما نشاهد فى نقوش هذا القرن نفسه ظاهرة غالبية هى توريق العراقات ، النقش رقم ١٢٣٤ المؤرخ ٣٥٥ هـ ، والنقش رقم ١٢٣٩ المؤرخ ٣٨٩ هـ^(٤).

أما نقوش القرن الخامس ، فتمتاز بصفة عامة بانبعاث فروع نباتية من مواضع لم تكن مألوفة من قبل ، والافتتان فى إنقاذها على نحو جميل كما يرى ذلك فى النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ (شكل ٤٥ ، لوحة ٣١ ، والنقش رقم ٦٧١٦ المؤرخ ٤٩٥ هـ)^(٥) ، فلك فضلاً عن كثير من الظواهر الزخرفية التى لحقت حرفى النون والراء (النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ هـ - شكل ٤٥ ، لوحة ٣١) وحرف الميم المختمة (النقش رقم ٥٢ المؤرخ ٤٣٦ هـ - شكل ٤٦ ، لوحة ٣٢) .

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) : انظر اللوحات ١ ، ب ، ج ، د ، هـ - ملاحق .

الله الر. الله مسم

(٥١٩٠) ١٥٦/٧٤٧

(٥١٨٥) ١٠٢

الله الر. الله مسم

(٥١٩١) ١١٩٢

الله الر. الله مسم
(٥٢٤٢) ٢٠٢

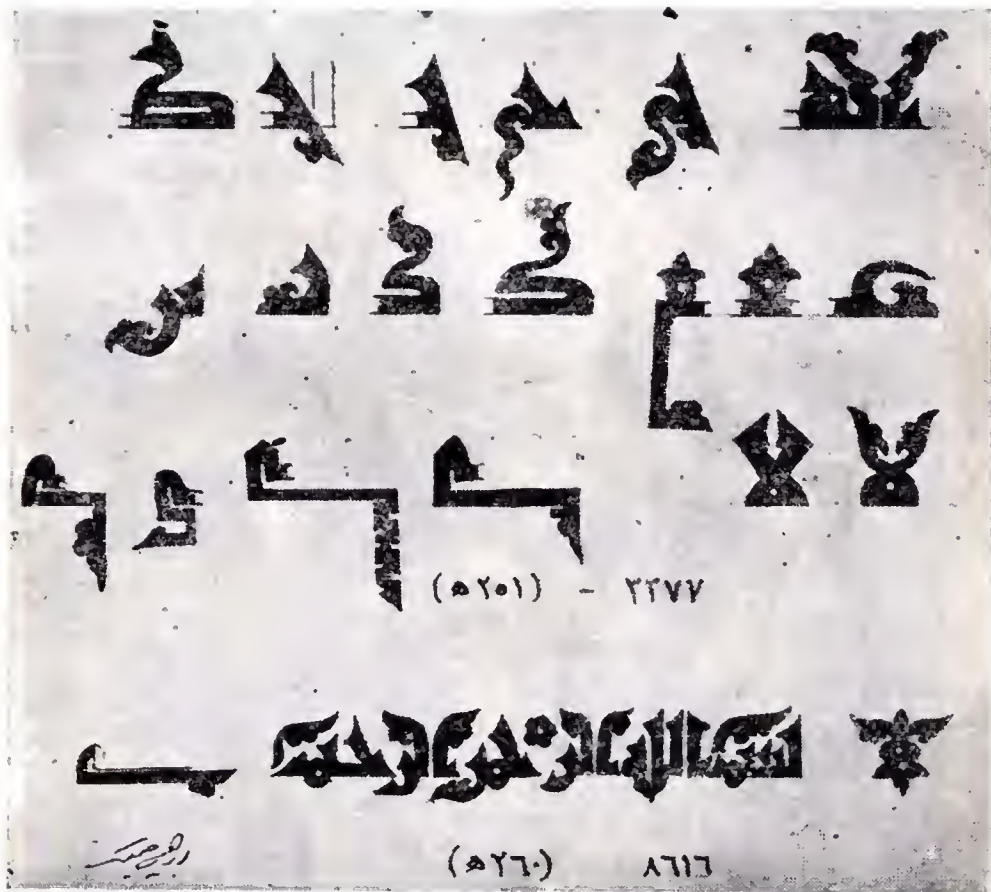
الله الر. الله مسم
(٥٢٤٢) ٤٢٨٨

الله الر. الله مسم
(٥٢٤٢) ٤٢٨٨

الله الر. الله مسم
(٥٢٤٢) ٤٢٨٨

لوحة [١] ملاحق : زخارف كتابية لحقت نقوش القرنين الثاني والثالث الهجريين في مصر — أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها ، مدونة إلى جانب التاريخ .





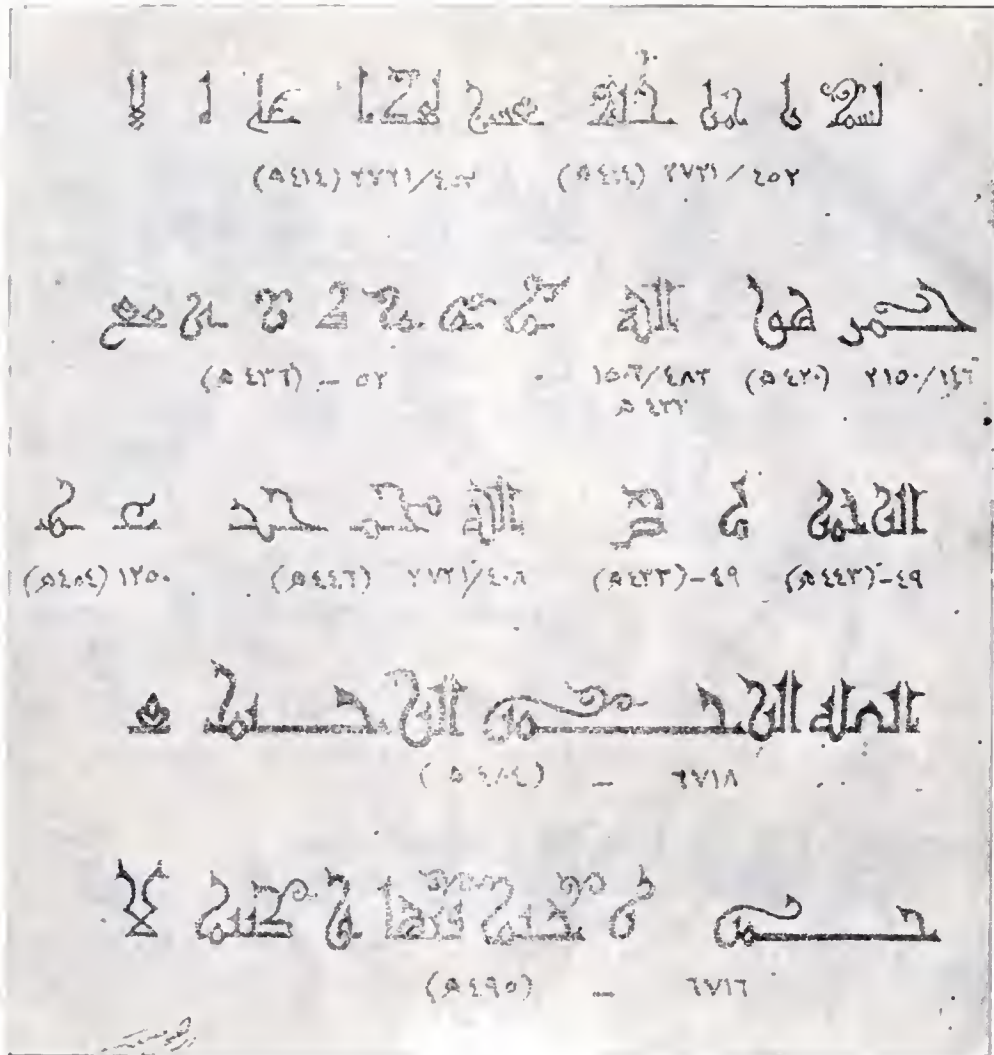
لوحة | ج | ملاحق - زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجري في ممر
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

(ب) في الزخارف الكتابية عامة :

١ - العرب والفن الكتابي

لم يكن العرب في الجاهلية يعرفون الفن بالاعنى الذى نفهمه الآن ، ولم تكن لهم بأى نوع من أنواعه دراية تذكر ، اللهم
إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والنثر والنسج والانبجاء والكتابة .

أما الكتابة ، وهى أخص ما بهمتنا فى هذه المجالة ، فقد استعاروها عن الأنباط ، وأغلب الظن أنهم لم يبذلوا فى تحسينها
جهداً يذكر قبل أن يدركها الإسلام ، وللمرووف أن الإسلام ناصر الكتابة وناصرته ، فشجع على ذبوعها وساعدت هى



لوحة [٥] ملاحظ: زخارف كتابية تحت نقوش القرن الخامس الهجري و مصر .
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

خروج العرب من شبه الجزيرة ، وحين كان الخط العربي ما يزال على حاله الأولى من الليونة — ولم يقدر لهذا الخط أن يصبح أداة زخرفية إلا بعد أن اكتسب صفة اليبس في الكوفة ، وعندما وجد أن الجفاف الذي لحقه هناك ، والذي ظل الصفة الغالبة عليه ، ليس من شأنه إكساب هذا الخط أى نصيب من الجمال — عندئذ وجد من الضروري أن يداخله بعض الترطيب ، وأن تعلق به الزخارف ، ولم يكن ذلك ممكناً أول الأمر على كل حال ، والمرجح أن الخط التذكارى الثقيل الذى اشتهر فى العالم الإسلامى باسم الخط الكوفى ، قد جود وزخرف واكتسب نصيباً وافراً من الجمال خارج موطنه الأول ، ولدينا أدلة مادية على ارتفاعه وتطوره فى مصر منذ نهاية القرن الثانى الهجرى ، وعلى اكتمال الظاهرة الزخرفية فيه فى القرن الثالث الهجرى (راجع لوحات الملاحق) ، ومنذ منتصف القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) بدأت الزخارف الكتابية تلعب دوراً هاماً فى زخرفة المباني والتحف ، وقد ساعد على ذلك أن الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للأغراض الزخرفية ، فراءوس

الحروف وسيقانها وتقويساتها وانبطاطانها واتصالها بعضها ببعض ، كل ذلك مكن المتفنن المسلم من ابتداع الزخارف المختلفة ، تعاون في ذلك خياله الخصب مع يده الحرة المطاوعة ، فكان من تعاونهما ذلك الفن الكتابي الزخرفي الممتاز — وقد ذهب المتفنن المسلم في هذا السبيل إلى أبعد حدود الابتكار ، فأنتج الحروف المورقة والترابطة وذات الأرضية النباتية ، واتخذ من رشاقة الحروف وحسن تناسبها في الأفراد والتركيب مادة زخرفية لا تفتى ، ومن ثم نشأ الكوفي المورق وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبث من حروفه القائمة أو المنضجعة أو من نهايات العراقات سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال ، وقد بدأت هذه الظاهرة في مصر قبل أن ينصرم القرن الثاني الهجري ، ويغلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي ، وقد رها هناك أن تلعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة الكوفية . وأقدم كتابة كوفية مورقة شرقي دار الخلافة على ما هو معروف ، كتابة بالمسجد الجامع في « ناين » في فارس (انظر شكل ٢١ ص ١٧٤) مؤرخة حوالي ٥٢٩ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمي في الجامع الحاكمي (شكل ٤٢ ص ٢٣٥) أروع ما بلغته هذه الظاهرة من التطور والنمو ، ومن أشهر الأفاريز ذات الزخارف النباتية أفاريز الكتابة في « آمد » المؤرخة ٤٣٧ هـ .

وتعتبر الأفاريز الكتابية ذات الأرضية النباتية « المخملة »^(١) أرق ما بلغته هذه الظاهرة من الرق ، وفي هذه الأفاريز تستقر الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، ومن هذا القبيل أشرطة الكتابة في جامع تلمسان الكبير [القرن الخامس الهجري — شكل ١ (هـ) ص ٤٨] ، ومن أمثله في القرن السادس الهجري ما يشاهد في قبر محمود الغزنوي في غزته (شكل ١ (ج) ص ٤٧) وفي القرن الثامن الهجري ما يرى في مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ومن أنواع الزخارف الخطية الكتابات المصفرة التي على شكل الأفاريز ، وهو نوع يبالغ فيه أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العنصر الخطي البعث من العنصر الزخرفي ، وقد شاع هذا النوع في القرن الخامس الهجري في شرق الخلافة وغربها في وقت واحد تقريباً ، وأشهر أمثله في فارس في ضريح بير — ي عالمدار [شكل ١ (و) ص ٤٨] ، وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان ، في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد في ضريح الخلفاء العباسيين من خلافة الظاهر بيبرس (٦٥٨ / ٦٧٦ هـ) ، وفي مدخل جامع الناصر محمد بن تالون بالقلمنة (٦٩٨ / ٦٩٣ هـ) — والمدرسة المراكشية الخطية أكثر المدارس إنتاجاً لهذا النوع .

والكوفي المربع والخميس والمسدس والتمن المستطيل ، الذي يظن أنه إراني النشأة ، نوع من هذه الزخارف ، قوامه هندسي بحت ، والمرجع أن زخارف الهزارباف الإيرانية هي الأصل فيه — ومن هذا النوع ما يثير الإعجاب بمقدرة مبدعة على قوة التركيب والتأليف ، وقد كثر استخدام هذا النوع من الزخارف الكتابية في إيران منذ القرن السادس الهجري ، ومن إيران يرجع أن يكون قد انتشر غرباً حتى أدرك مصر على عهد المماليك ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد منه في مسجد الملكة صفية (١٠١٩ هـ) ، ومسجد البرديني بالداودية (١٠٣٥ هـ) ، وفي مساجد فوه ورشيد الأثرية .

٣ — بين فلوري ومارسيه

وقد عني بالكتابات المزخرفة « فلوري » الذي تناول كتابات آمد والقيروان والأزهر والحاكم بدراسة تحليلية ، تناول

(١) التخميل وضع الكتابة على أرضية نباتية زخرفية تشبه المخملة .

فلورى هذه الكتابات بقصد إطلاع مؤرخى الفنون على نوع من الأسلوب الزخرفى شاع استخدامه منذ القرن العاشر الميلادى ممزجاً بالخط ، وجد فلورى نفسه مضطراً ، وهو يدرس هذه الزخارف الكتابية ، إلى التمييز بين العناصر الكتابية البحت والعناصر الزخرفية البحت ، ومن ثم كان تحليله الأبجدي لبعض هذه الكتابات المزخرفة ، وهو يرى أن هذا الفن بلغ كماله فى القرن الحادى عشر الميلادى متخبطاً شرق الخلافة إلى غربها .

أما « مارسيه » فتناول الكتابات الكوفية على المأثر باعتبارها موضوعات زخرفية إلى جانب غيرها من الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية ، وهو يطلق عليها اسم « الزخارف الخطية » ، وقد تكون هذه الزخارف أشرطة تحليلها فروع النبات وأوراقه ، يسودها التعقيد البالغ أحياناً حد عسر القراءة ، كما قد تكون أشرطة مضفرة الحروف مقروءة على كل حال . وهو يتفق مع « فلورى » فى أن القرن الحادى عشر الميلادى كان عصر نضوج الكتابات الزخرفية لدرجة اختللت فيها الزخارف بالكتابة اختلاطاً صعب معه أن يحصى الإنسان العناصر الزخرفية فى هذا القرن دون أن يدخل فيها العنصر الكتابى المزخرف ، ويكاد « مارسيه » لا يدع كتابة على عمارة تناولها ، من غير أن يشير إليها ، ويقارنها بالكتابات السابقة أو اللاحقة بقصد المقارنة الأسلوبية ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، وهو لا يدع هذه الظاهرة الخطية الزخرفية تغفل من يديه حتى يداننا على حقيقة أمرها فى القرن الثالث عشر ، حين قدر لها أن تنحط وتعود إلى حالة من التقهقر والبداءة فى عصر بنى حماد وبنى خراسان فى تونس ، عند ما تختفى من نهايات الحروف الطالعة الوريقات النباتية التى كانت تحملها ويغلب التعقيد والتربيط ، بحيث تتعذر قراءتها وتغدو ماثلة إلى الاستدارة ، وتخرج فى كثير من صفات الكتابات الكوفية المزخرفة .

٤ - طبيعة الزخارف الكتابية

تتكون الكتابات الزخرفية من عنصرين أساسيين : العنصر الخطى (الپليوجرافى) البحت ، والعنصر الزخرفى النباتى أو الهندسى البحت .

وهذا النوع من الكتابات فى أكثر صورته ازدحاماً بالزخارف النباتية والهندسية ، يسهل أن تميز فيه العنصرين معاً ، وذلك لأن الزخارف النباتية تقوم بدورها فى زخرفة المساحات التى تكون بطبيعتها خالية من الحروف الأبجدية ، وهى لذلك ، تشغل عادة المساحات التى بين اقوائم وفوق الحروف التى لا تعلو كثيراً عن مستوى تسطيح الكتابة ، دون أن تختلط بالعنصر الكتابى البحت فتقل من وضوحه فى كثير ، وتتنوع هذه الزخارف النباتية فتكون أحياناً أشبه شئ بالوريقات الناجمة من الحروف ، كما قد تكون أفرعاً نباتية قصيرة تخرج من قمم بعض الحروف ، أو تنبعث من نهاية العراقات ، كما قد تكون أفرعاً كثيرة الالتواء تخرج منها أوراق ، كما قد تكون أفرعاً لولبية مورفة تستقر الكتابة فوقها — راجع [الكوفى ذى الزخارف ، مجموعة أشكال (١) ص ٤٧ ، ٤٨] .

أما الكتابات التى يلحقها التعقيد ، وهى نوع من الزخارف الهندسية بعيد الصلة بهذه الزخارف النباتية ، فهى عرضة لعسر القراءة ، وهذه كثيراً ما تبلغ من الصعوبة درجة تستحيل معها القراءة ، فيقف الإنسان عندها وقفة التحير العاجز عن فك رموزها [شكل ١ (و) ص ٢٨] .

فهرس

الصنعة	
٢ - ١	مقدمة
٤ - ٣	تعريف بالبحث
١٣ - ٥	في مصادر البحث
٦	١ - النقوش الشاهدية
٧ - ٦	٢ - النقوش الرسمية الهامة
٨	٣ - صور فوتوغرافية
١٠ - ٩	المصادر الأدبية العربية
١٣ - ١١	المصادر الفنية
١٢ - ١١	(أ) كتب وجوامع كتابات
١٣	(ب) مجلات علمية وموسوعات
١٤	اختراعات :
١٤	ترجمة اصطلاحية لأسماء بعض المجموعات وجوامع الكتابات

الفصل الأول

٢١ - ١٥	الكتابة العربية قبل عصر الكوفة :
١٧	اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى
١٨	صفة هذه الخطوط المبكرة
١٩	تسمية الخطوط بأسماء إقليمية
٢٠	تسميتها بأسماء أخرى

الفصل الثاني ✓

٢٨ - ٢٣	الكوفة والكتابة المنسوبة إليها
٢٥	تخطيط الكوفة وإزدهارها
٢٥	تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد
٢٦	الخط المعروف بالكوفي ...
٢٧	للكوفة ثلاثة خطوط ...

الفصل الثالث ✓

٤١ - ٢٩	الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية :
	جهود «فلوري» : أشرطة آمد الكتانية ، أشرطة الأزهر ، محاولة اكتشاف
	قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة - جهود «مارسيه» - جهود ليثي بروفنسال
	- جهود جان دافيد قبل .

الفصل الرابع

تقسيم الكتابات الكوفية : ٤٣-٤٨
 - التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية :

البسيط والمورق وذو الأرضية النباتية والمنقعر والهندسي الأشكال .

- تقسيم جديد للكتابات التي صدرت عن الكوفة إلى :
 خط التحرر المخفف - الخط الثقيل اليابس - خط المصاحف

الفصل الخامس

خط التحرير المخفف (خط النسخ أو خط الديونة والمعاملات) ٤٠-٥٩
 ليس اشتقاقاً من الخط اليابس - خط التحرير لين مدور بطبعه - ظهوره على
 البردي واستخدامه للتراسل والمعاملات - عسر قراءته .

الفصل السادس

خطوط المصاحف ٦١-٧٤
 المكي والمدني والتم والثلاث والمدور ٦٢
 الخط المصعفي الكوفي الهيئة : المائل والمنقح والمحقق ٦٢-٦٧
 كتاب المصاحف الكوفية الأوائل في العصرين الأموي والعباسي الأول ٦٩
 ظهور أفلام جديدة لكتابة المصاحف على رأس الثلاثمائة في العراق - تزييف
 الكتابات القديمة ٧١
 خطوط المصاحف المغربية سلالات من الخط اللين - الفاسي والأندلسي
 والسوداني ٧٢
 كتابة المصاحف بخط النسخ الأتابكي وخط الثلث المملوكي بدلاً من الكوفي
 عنابة الأتراك بكتابة المصاحف بخط النسخ - سقوط الكوفي من عداد
 خطوط المصاحف ٧٤

الفصل السابع

الكوفي الذكاري ٧٥-٨٩
 النقوش الكبيرة على المعابر - النقوش التأسيسية لإقامة أثر أو تجديده -
 النقوش الشاهدية - ظلت النقوش التذكارية تكتب بالكوفي حتى أواخر
 العصر الأيوبي حين قدرت السيادة المطلقة للكتابات التذكارية اللينة في العصر
 المملوكي (ص ٧٧) .
 الكتابات التذكارية في إيران والمغرب (ص ٧٨) .

قدرة المزخرف المسلم على استغلال عنصر المطاوعة في الخطوط العربية —
الفرس يبرعون في هذا المجال — تأثر الفاطميين ببراعة الفرس — شيوع
الكتابات المزخرفة في الرقعة الإسلامية الفسيحة انفراد النقوش العائرية
بطراز زخرفي خاص يتميز بالقوة والرصانة ووضوح القراءة من بعد ٧٩—٨٣

القوس الشاهدية موضوع هذه الدراسة : ٨٣—٨٩

العرب المسلمون يتخذون عادة التأريخ للوفاة عن أسلافهم الجاهليين (٨٣)
عناصر العبارة الشاهدية (٨٤) — الإسلام يطور العبارة الشاهدية (٨٥).
طريقتا الحفر الغائر والحفر البارز (٨٥) كوفي العصر الأيوبي يحتفظ ببعض
خصائص الكوفي الفاطمي (٨٥) — الشواهد المسطحة والشواهد الأسطوانية
(٨٦) — كثرة الشواهد التي عثر عليها في مصر (٨٦) — الشواهد مصدر
من مصادر دراسة هجرة القبائل والبطون (٨٧) — زخارف الشواهد القبرية
مادة للدراسة (٨٧) — عناية مصر بتجويد الخط (٨٨) — الخط العربي بطبيعته
الزخرفية أول ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي الأصيل (٨٨) — مصر
الطولونية تنافس العراق في تجويد الخط (٨٩) .

الفصل الثامن

أنواع الخط الكوفي : ٩١—٩٩

المحقق والمطلق من الكوفي — قياسه بـمعايير الخط اللين ومحاولة تقرير أدب
خاص لهذا الخط (٩٣) — في المحقق والمطلق من هذا الخط (٩٣) — القلم
أداة الخط (٩٤) — في قياس هذا الخط بموازين الخط اللين (٩٤) أقوال
في صفة الخط الجيد (٩٤ — ٩٥) نشأة هذا الخط وتطوره أول الأمر —
(٩٥) نصيبه من الجمال (٩٦) — فيما يخالف منه ما ألوف الخط اللين (٩٧) —
في صور حروفه وعجم (نقط) بعضها (٩٨) — في هندسة حروفه (٩٩)

الفصل التاسع

في مصطلحه وصور حروفه : ١٠١—١١٣

(١) في مصطلح هذا الخط — تقرير مصطلح للخط الكوفي بالاعتماد على
المصادر العربية الكلاسيكية — وصف حروفه أفراداً وتركيباً — في
حسن تشكيله ورصفه .

- (٢) النسبة الفاضلة في الخط العربي اللين كما يقررها صاحب رسالة الموسيقى
 من إخوان الصفا ١١٨-١١٥
 قياس الخط الكوفي اليابس على هذه النسبة — دراستنا الخاصة
 واستنباطنا للنسبة الفاضلة في الخط الكوفي من واقع هذه الدراسة ١٢٣-١١٨

الفصل العاشر

- نقوش القرن الأول الهجري في مصر (السابع الميلادي) : ١٣٩-١٢٥
 نقش شاهدي مؤرخ ٣١ هـ من أسوان (١٣٠) — نقش شاهدي
 مؤرخ ٧١ هـ من عين الصيرة (١٣٢) — نقوش الفيضاء في قبة
المصخرة بالقدس، ونقوش علامات الطرق ، وكتابات مصحفية للمقارنة
 (ص ١٢٦ - ١٢٩) .

الفصل الحادي عشر

- نقوش القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) ١٥٢-١٤١
 قلة النقوش الشاهدية المكتشفة من هذا القرن (ص ١٤٣)
 نقش شاهدي مؤرخ ١٧٢ هـ (ص ١٤٧)
 نقش شاهدي مؤرخ ١٨٣ هـ (ص ١٥٠)
 كتابات على البردي والجص وأوراق المصاحف والنسيج للمقارنة (١٤٣)
 فضل هذا القرن على تجويد الكتابات الكوفية التذكارية (ص ١٥١ - ١٥٢)

الفصل الثاني عشر

- نقوش القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) : ٢٠٦-١٥٣
 غنى هذا القرن بالنقوش الشاهدية في مصر (ص ١٥٣) عناية العصر العباسي
 الأول بأمر الخط — الرشيد والمأمون والبرامكة يولونه رعاية خاصة
 (ص ١٥٥ - ١٥٦) — عدم الإشارة إلى الخط المسمى بالكوفي في هذا
 العهد (ص ١٥٦) — اختصت مصر بالعناية بالخط الكوفي التذكاري وكانت
 له بها مدارس خاصة ، ص ١٥٧ .

- نقش مؤرخ ٢١٣ هـ ، ص ١٥٨ .
 — نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ ، ص ١٦١ .
 — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ ، ص ١٦٣ .
 — نقوش مبارك المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ ، ص ١٦٩ - ١٧٥ .

- شبه نقوش جامع نابين بنقوش المسكى — نقوش حجازية مشابهة لنقوش
 (ص ١٦٩ — ١٧١) — تحقيق لشخصية مبارك المسكى (ص ١٧١) —
 نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ (ص ١٧٦) — نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ (ص ١٧٨) —
 نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ (ص ١٨٣) — نقش مؤرخ ٢٥١ هـ (ص ١٨٥) .
 نقوش مقياس النيل بالروضة ٢٤٧ — ٢٥٩ هـ (ص ١٩٠) ... ١٩٢
 تحقيق ما هو من عصر المتوكل العباسى وما هو من عصر ابن طولون
 ص ١٩٢ — ١٩٦ ، نقش مؤرخ ١٦٠ هـ .
 النقش التأسيسى للجامع الطولونى ١٦٥ هـ (ص ١٩٩) .
 كتابة من مقام سيدى يحيى الشيبه ٢٦١ هـ (ص ٢٠١) .
 كتابة الإفريز الخشبى الدائر بأسفل السقف فى الجامع الطولونى ٢٦٥ هـ . ٢٠٢
 نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (ص ٢٠٥) .

الفصل الرابع عشر

- نقوش من القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) : ... ٢٣١-٢٠٧
 صفة الكتابات الكوفية فى هذا القرن عامة (ص ٢٠٦ — ٢١٢) —
 تدهور واضح — الظواهر الكتابية الشائعة — الفاطميون يجلبون طرازاً
 كتابياً متقدماً تحليه الزخارف (ص ٢١٢)
 نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ (ص ٢١٢) — نقش مؤرخ ٣٤١ هـ (ص ٢١٨) —
 نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ (ص ٢٢٠) — نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ (ص ٢٢٢) —
 نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ (ص ٢٢٤) — نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ (ص ٢٢٦) .

الفصل السادس عشر

- كتابات الجص فى الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ .
 ٢٢٣-٢٢٩
 كتابات جامع الحاكم بأمر الله ٣٨٠-٤٠٣ هـ [على الجص والخشب والحجر] ٢٣٦-٣٣٢

الفصل السابع عشر

- نقوش من القرن الخامس الهجرى ... ٢٣٧
 تأخر أدرك كتابات هذا القرن ، ص ٢٣٩ وما بعدها — ظهور الخط
 التذكارى اللين فى عهد الأمر قرب نهاية القرن ، ص ٢٤٠ — سيادة
 الخط التذكارى اللين منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، ص ٢٤١ .

- (٢) النسبة الهـ ، ص ٢٢٢ — نقش مؤرخ ٥٢٦ هـ ، ص ٢٤٤
 نقش مؤرخ ٥٥٤ هـ ، ص ٢٤٦ -- نقش مؤرخ ٥٨٤ هـ ، ص ٢٤٨ .
 نقوش الواجهة بالجامع الأقمر (من عهد الأمر بأحكام الله الفاطمي) ٥١٩ هـ ٢٦١
 نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ ، ص ٢٤٩ (من القرن السادس) ٢٦٣
 نقوش الجص على عقود جامع الصالح طلائع بن رزيق ٥٥٥ هـ ٢٦٦

ملاحق

- (أ) الملحق الأول : في نقط الكتابة العربية وضبطها بالشكل ٢٧٣
 (ب) الملحق الثاني : في اللواحق الزخرفية الكتابية التي تبدو في نقوش
 هذا البحث ٢٧٩

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٦٩/٤٤٩٥



